٢٨





Aufrichtig glauben

«الايمان الصادق» ، من عمل أحمد مصطفى (مصر) .

العدد ٢٨ ١٩٧٦ العام ١٣

يصدرها: ألبرت تايلا



الفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته فى إعداد هذا العدد

ترجمات: Dr. Mustafa Maher, Kairo; Dr. Nagi Naguib, Berlin; Dr. Magdi Youssef, Bochum; Dr. Abdel-Ghaffar Mikkawy, Kairo

دار النشر: F. Bruckmann Verlag, Postfach 27, München 20, Bundesrepublik Deutschland

Nr. 28 1976 13. Jahr

FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Albert Theile

صورة الغـلاف :
للفنـان علي الدسوقي ، القـاهرة، ١٩٧٥

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقتاً مرتين فى السنة ـ الاشتراك : ١٢ مارك ألماني غربي ، ـ النسخة الواحدة : ٦ مارك ألماني؛ ثمن الاشتراك المخفض للطلبة : ٥٠ر٧ مارك ألماني . ـ تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة : F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروف : Rheingold-Druckerei, Mainz

ادارة التحرير : Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

هارتموت فون هينتج

أربعة أجيال . . . هل هي أربعة عوالم؟

يتناول المقال التالي قضايا التربية في المجتمع الصناعي المتقدم، ويعرض لمشكلة الأجيال ومشاكل النشء في ظل نظام توزيع العمل في المجتمع الصناعي الحديث، وبطبيعة الحال تختلف قضايا التربية والتعلم وقضايا النشء في المجتمع الصناعي الغربي عنها في المجتمعات النامية والمجتمعات العربية.

قد تكون بعض جوانب القضية التي يطرحها المؤلف غريبة على القارىء العربي. ولكننا نقدمها أيضا لغرابتها، نقدمها باعتبارها مشاكل الغير، ومنظور رؤيته لمشاكله التربوية الحيوية. ومؤلف المقال من أبرز التربويين العاملين في حقل التربية العملية والتجريب في المانيا، وهو ينظر إلى قضية الأجيال من منظور خبرته العملية كمرب للنشء، وهو حين يطرح القضية يعبر أيضا عن الهوة بين القضيه كما تواجهه في الممارسة والواقع وبينها حين يحاول التعبير عنها والتنظير لها واقتراح الحلول لها.

*

لقد صيغ الموضوع الذي طلب مني لهذه المحاضرة[1] على هيئة سؤال يتناول شيئا يتسم بالغموض، بالإضافة إلى ذلك، فهو يتضمن من وجهة نظري أربعة أسئلة أخرى:

- ما هو الجيل؟
- لماذا يدور الحديث هنا عن أربعة أجيال؟
- كيف يمكن فهم هذا التعبير المجازي «صورة العالم» - لطفل على سبيل المثال- ؟
- ما هي أسباب إلقاء هذا السؤال؟

وعند ترتيبي للأسئلة المذكورة، لاحظت أن جزءاً كبيراً من المشكلة المعنية يكمن في طرق تصورنا وتفكيرنا.

فنحن نرى عالم حياتنا المشتركة يتفكك بعضه عن بعض، فهناك عالم للأطفال، وعالم للشباب، وعالم للشيوخ. وتشكل هذه العوالم الثلاثة هوامش جانبية لعالم الكبار (أو البالغين) ويعيش بعضها عن البعض الآخر في غربة، بل إن علاقة بعضها بالآخر علاقة عدائية.

ونحن نبحث عن الأسباب، أو نسعى لمعرفة الأسباب. وما لا نلاحظه هو أن هذا التقسيم نتيجه لادعاء الكبار أن من حقهم تنظيم العالم وفقاً لأغراضهم . . . وهو تقسيم نحبذه نحن لأسباب أخرى، فمعظم التدابير والإجراءات التي نتخذها لكي نعيد الأطفال والشباب والشيوخ إلى عالم مشترك، تفترض أن الطفولة والشباب والكهولة هي أشكال خاصة للحياة، وأنه ينبغي أن نغير بعض الشيء من هذه العوالم الثلاثة، ومن علاقتنا بها بدلا من أن نغير من عالمنا الأصلي الذي خلق هذه المجالات الثلاثة.

وهكذا قادني الترتيب السابق . . . إلى تصور أعمق . . . عن الموضوع المطروح.

*

---

[1] ألقيت هذه المحاضرة في افتتاح مؤتمر العلوم الاجتماعية الذي عقد بمدينة كيل عام ١٩٧٥.

ما هو الجيل؟

الإنسانية لم تكن لتوجد، ولا الحضارة ولا ما نسميه التعليم أو التربية أو التقاليد، وما يرتبط بها من صعوبات ونزاعات . . . والشخص الذي يمكنه أن يحصي الأجيال كذلك لم يكن ليوجد . . . وما كان لمفهوم الأجيال وتعاقبها أية قيمة . . . لو أن الإنسانية كانت تتناسل مثل الجعران أو اليرقات ثم تختفي عن ظهر الأرض مرة واحدة، كي تظهر مرة أخرى بصورة مختلفة.

من هذه المداعبات الخيالية التي قرأت عنها مؤخرا لدى كارل مانهايم[٢]: (من أن دافيد هيوم تخيلها متمثلا في ذلك بالفراشات والديدان) لا يمكن أن نتعلم شيئا قطعا عن معنى: «تغير الأجيال»، ولكننا قد نعرف شيئا عن عواقب هذا التغير . . . عن معنى التقاليد . . . عن معنى استمرار العطاء . . . عن معنى تغيير أو رفض الخبرات المتراكمة عبر الأجيال.

الأجيال لا توجد لأنه توجد تقاليد، فالعكس هو الصحيح. من هذه التصورات لا يمكن أن نعرف أيضا: لماذا لم يخلقنا الله مثل الجعران - على سبيل المثال - ويمكننا أن نعرف: لماذا أو فيم يعتبر تغير الأجيال شيئا مهما بالنسبة لنا، فهو يفسح المجال للتجديد البيولوجي والحضاري، وبتجميع المعارف والمهارات أو طرح ما لا جدوى منها جانبا، أي أنه وسيلة لما نسميه بشيء من الحذر: «بالتقدم»، أو بمعنى أدق: وسيلة للتكيف مع الظروف المتغيرة.

ولكي يحدث هذا التطور فلا بد أيضا من توفر شرط آخر، هو أن الناس جميعا لو كانوا يؤسسون أسرهم وينجبون الأطفال بين الخامسة والعشرين والثلاثين من أعمارهم، لكان لا بد أن تبدأ الإنسانية كل ثلاثين عاماً بشكل جديد، ولكن ذلك لا يحدث لأن كل الناس لا يتزوجون ولا ينجبون أطفالا في نفس الوقت، فالعالم يتجدد كل يوم بقدر محدود، ولذلك يبقى إجمالا كما هو.

إن الأجيال المتوسطة العديدة، التي تتفاوت في الأعمار هي الحقيقة الاجتماعية: أما أن نحاول حصر عدد الأجيال فهذا ضرب من الخيال.

فإن انتمى شخص ما إلى الجيل الذي أنتمي إليه، أو إلى الجيل الذي يليه - مثلا - أو اندمجت الأجيال في جيل واحد، فليس لذلك علاقة ما بطبيعة السن، وإنما بالخبرة التاريخية المشتركة، ولا يتوقف الأمر على نوعية الخبرة ذاتها، وإنما على الطريقة التي أدركت بها هذه الخبرة.

فعام ١٩٤٥ مثلا هو شيء مختلف بالنسبة إلى الأشخاص، فهو بالنسبة لشخص يبلغ الخمسين من عمره ويعيش هذا العام، نهاية لحرب ثانية خاسرة، وبالنسبة لابنه البالغ خمسة عشر عاما، بدء مرحلة جديدة، وبالنسبة لشاب عمره خمسة وعشرون عاما، نهاية لفترة شبابه الأول وعودة إلى النظام الاجتماعي السابق على الحرب. كما أن آخر يبلغ خمسة عشر عاماً، ويعيش هذا العام، يراه تفويتا لفرصة إثبات قدراته (بالاشتراك في الحرب)، أو آخر يبلغ خمسة أعوام فقط، يراه لحظة غريبة يغير فيها الآخرون فجأة آراءهم وسلوكهم، وإن كان ذلك لا يعني بالنسبة إليه شيئا.

وينطبق هذا إلى مدى أبعد حين تتفاوت خبرة الناس بالمؤسسات القائمة، وبالاتجاهات والظروف السائدة، وحين تنعكس هذه الخبرة في مراحل تالية في صورة مواقف، وردود أفعال متباينة.

لهذا يكاد يبدو عسيراً أن تنتج حقبة ما من الزمن «أجيالا» متساوية في خصائصها.

إن الأجيال بهذا المعنى هي في الغالب من اختراع القرائح القوية التي تجد لوصف هذه الأجيال صيغا موحية معبرة، مثل: الجيل المتشكك. أو من نتاج موقف أو ظاهرة تحتاج إلى الإيضاح، مثل، حركة الطلاب. أو من أجل المقابلة والمعارضة، مثل: جيل الأبرياء.

*

٢) Karl Mannheim: Das Problem der Generation, in: L. v. Friedeburg, hrsg.: Jugend in der modernen Gesellschaft. Köln/Berlin 1965 (Kiepenheuer & Witsch).

حين يتحدث المرء عن أربعة أجيال معاصرة، ويعني شيئا أكثر من «مجموعة الأعمار». وحين نميز هذه الأجيال كأربعة عوالم، فلا بد من وجود خبرات أساسية مشتركة لمجموعة الأعمار المختلفة.

في هذه الحالة لابد - وإن ضعف الأمل - أن نستطيع عن طريق إجراء ما، أو مجموعة من الإجراءات، رفع الفواصل والحواجز بين هذه العوالم، القائمة بالفعل.

*

أربعة أجيال . . . لماذا؟

نتكلم عادة عن ثلاثة أجيال، ونقصد تلك الأجيال التي يرى الإنسان نفسه في إطارها: الطفل، والداه، أجداده. وتعرف هذه الأجيال الثلاثة بعضها بعضا عن قرب، كما أنها تعيش في نفس الوقت.

أما الجيل الرابع، جيل الأجداد الأسبق، فهو شيء نادر في زماننا الحاضر، كما أنه لا يدخل قطعا في موضوعنا.

ما نقصده في الواقع هو «الأجيال» بالمعنى العام، أي ما ينبغي أن يطلق عليها «مجموعات الأعمار»، وأشكال الحياة التي تتفق معها: الطفولة - الشباب - الكهولة - الشيخوخة.

وهذا التقسيم مألوف لدينا، حتى إننا نعتبر أي تقسيم آخر، غريبا ومفتعلا، أو غير ضروري.

من فترة قصيرة شاهدت لوحة نحاسية يعود تاريخها إلى نهاية القرن الثامن عشر، وعليها أكثر من اثنتي عشرة مجموعة من الأعمار، وكانت الاختلافات بينها في الطول والحجم، وبعض الصفات الأخرى (أشكال: المهد، المشاية، الذقن، النظارة، العكاز) أكثر منها في الوظائف (المشار إليها بواسطة لعب الأطفال، الكتب المدرسية، الزوجية)، أي أن مراحل الانتقال كانت أكثر أهمية من التدرج الهرمي بين هذه الأجيال.

وفي كتاب: العالم المصور لكومينيوس الذي يعود إلى عام ١٦٥٨ يشاهد سبعة أعمار للإنسان على هيئة مدرج:

طفل - صبي - فتى - شاب - رجل - كهل - شيخ

هذا للجنس المذكر، أما الجنس المؤنث فمراحله:

طفلة - بنت - فتاة - امرأة - كهلة - عجوز

والتدرج المذكور على اللوحة من باب المران اللغوي.

وقد يمكننا - إذا ما أردنا الاستمرار فيه - أن نصل إلى اثني عشر اختلافا في درجات العمر، وربما أكثر، ولكن ما نتعلمه حقيقة من هذه اللوحة القديمة هو أن التقسيمات المحددة ليست شيئا طبيعيا، وأنه لتبرير هذا التقسيم إلى أربعة أجيال لا بد أن نبحث عن الأسباب الخاصة لذلك، رغم أنه ترتيب غير متناسق.

(ويبدو عدم التناسق أوضح إن أدخلنا في الاعتبار مجموعة الأعمار الخامسة التي تتمتع بوضع خاص، كما أن لها مؤسساتها الخاصة، والتي لها وضعها واعتبارها وقيمتها الخاصة في مجتمعنا، ونعني بها: الأطفال الرضع، والأطفال الصغار.)

*

والحقيقة أن تعبيرات جيل «الطفولة» و«الشباب» هي تعبيرات تاريخية حديثة نسبيا . . . فلقد وجدت أولاهما كشكل خاص متميز في الحياة، وكفئة اجتماعية منذ القرنين الخامس عشر والسادس عشر في أوربا. ويذكر المؤرخون أنها أخذت مكانها لاكتشافين تاريخيين، هما: الأسرة والمدرسة.

أما الشباب فمنذ القرنين السابع عشر والثامن عشر، بسبب المدارس العالية والخدمة العسكرية.

إلا أن هذه الوقائع المبسطة، تعتبر شيئا مفاجئا إلى حد ما، ألم يوجد في كل وقت أسر وأطفال، حتى يستطيع المرء أن يميز بين الصبيان والفتيان والشباب . . . والفتيات والشابات . . . وبين الكبار أو الراشدين؟

لقد وجد بالفعل هذا التمييز، ولكن في أماكن أخرى، متخذا معنى مختلفا، فقد ظهر بصورة واضحة في مجتمعات القرون الوسطى - وكما أحب أن أضيف: في مجتمعات

البحر الأبيض المتوسط - التي نجد بها هذه الصورة حتى الآن: فالطفل ينمو داخل هذه المجتمعات حالما يستطيع الحركة ثم يبدي القدرة على تعريف الآخرين بما يريد، وهو يعيش مع الكبار في علاقة تعلم طبيعية، وخالية من الشكليات، سواء كان ذلك يتعلق بمعونة العالم المحيط به، أو بمعونة الدين، أو بمعرفة اللغة أو العادات . . . أو بأمور الجنس أو المهارة الحرفية. وهو يلبس نفس اللباس، ويلعب نفس الألعاب، ويرى ويسمع نفس الأشياء التي يراها ويسمعها الكبار - ولدى المجموعتين نفس الأوقات - ويأكلون ويشربون نفس الشيء، كما لا يوجد للطفل أي مجال منفصل عن الكبار.

وعندما تكونت الأسرة الصغيرة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر - بمساندة ودعم الدولة المركزية - عن طريق التحلل - قانونيا وعمليا - من الارتباط بالعائلات الكبيرة، والروابط الأسرية، بدأت تتجه نحو الاهتمام بأطفالها، وأصبح الطفل ذلك «المدلل المرح» موضوعاً للعناية والتربية الخلقية. وبعد أن كان شريكا في كل شيء، أصبح تلميذا منعزلا ومنبوذا . . . فلقد خلق علم التربية لنفسه: «الطفولة».

ولقيت الأسرة - بأدائها هذه الوظيفة - اعترافا وتشجيعاً متزايدين من الكنيسة . . . وأصبحت «الأبوة» وظيفة اجتماعية.

ثم جاءت المدارس بالإضافة إلى ذلك في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وعرفت الطفولة واستخدمت بطريقة منظمة - خصوصا من اليسوعيين قبل الكل - كفترة التشكيل الحقيقي للإنسان، وبالتالي فلقد تنافست المدرسة هي الأخرى مع الأسرة في مزاولة تأثيراتهما بقوة، لتغريب الطفل عن المجتمع الذي يعيش فيه. كما كان تطور العمل الحرفي وانفصاله عن مجرد سد احتياجات الأسرة، وعملية التصنيع التي تلته، سببين آخرين لعملية تضييق الخناق التربوي على الأطفال.

كذلك، فإن حضارة المدن الكبيرة الحالية بحركة مرورها المزدحمة، وتعليمات أمنها، وانعزال الناس بعضهم عن البعض في مساكنهم، وقوانين حماية الصغار من العمل . . . الخ كل ذلك أوجد مقداراً هائلا من التعليمات التي يجب على الطفل أن يتعلمها، ووضعه فيما يشبه الحجر الصحي.

*

أما «الشباب» كمستوى اجتماعي، فهو أقدم تاريخيا إلى حد ما . . . وأحدث إلى حد ما في نفس الوقت من تعبير الطفولة، فلقد كانت عائلات النبلاء تدفع بأبنائها في مرحلة الفتوة إلى تدريبات ونظم فروسية خاصة . . . أما أبناء الزارعين، والحرفيين، والبرجوازية الصغيرة، فكان عليهم في المعتاد - وكان ذلك ضروريا للأبناء الأصغر سنا - أن يتعلموا حرفة في أي مكان.

وعموماً فلا يهمنا هنا أن نذكر أن الفتيان كانوا يبدؤن في تعلم الحرفة قبل سن البلوغ بفترة طويلة. (تذكر لوحة توماس أن ذلك كان يتم بين سن التاسعة والعاشرة والنصف)، أو أية حرفة كانوا يتعلمون . . . ولكن ما يهم هنا هو الإشارة إلى أنه قد وجد في هذه الفترة نمط حياة خاص للشباب . . . وبعض المؤسسات الخاصة التي لم يلتحق بها أي منهم بانتظام.

ومع الإصلاحات التي تمت في النظم التعليمية في القرنين السادس عشر والسابع عشر ظهرت المدارس العالية للفتيان الأكبر سنا . . . وتكونت معها «مجموعة عمر» منغلقة على نفسها لمن لم يعودوا بعد أطفالا، كما أنهم لم يصبحوا بعد كبارا.

*

حتى هذه الفترة لم يكن «الشباب» قد تم تعريفه بعد، وبفرض الخدمة العسكرية الإجبارية تحت حكم أمراء الحكم المطلق الإقطاعيين في القرن السابع عشر تحدد ذلك.

إن كلمات مثل تلميذ، أو طالب، أو فتى، أو صبي، أو شاب قد استخدمت بشكل متناوب لنفس الشخص،

وذلك في وقت كان يمكن فيه لفتى في الرابع عشر من عمره أن يكون طالبا بالجامعة أو ملازما في جيش لويس الرابع عشر.

إن الأجيال التي يتناولها الحديث هنا، قد تكونت تاريخيا، وارتبطت بنظم اجتماعية محددة، ولا يعني ذلك - كما يحلو للبعض اليوم أن يقدم الحجج في مواجهة الأحداث التاريخية - أنها قد حدثت بشكل اعتباطي، أو أنه يمكن التغلب على آثارها بسهولة . . . بقدر ما يعني أنه يجب البحث عن الأسباب التي تختفي وراء هذه الظواهر التي نشاهدها.

وليس من البديهي - كما يبدو - أن تكون هناك بجانب الطفولة والشباب مرحلة أخرى أكثر طولا وأهمية، ألا وهي مرحلة «الكبار»، كفترة النشاط المنظم وتحمل المسؤولية، وتكوين الأسرة. ثم مرحلة الشيخوخة، كفترة الانسحاب الإجباري أو الاختياري من هذا النشاط . . .

ولكننا نجد في تاريخ الحضارات المختلفة في كل مكان، أن لا بد على الإنسان أن يعمل، أما التقسيم لمراحل العمر فليس فيه اختلاف ذو بال.

*

المجتمع هو الذي يخلق في الواقع مراحل الأعمار المختلفة، لأنه يحتاجها بهذا الشكل أو ذاك، إنه هو الشخص الناضج الذي يقف وسط الدرج عند كومينوس، في حين يقف الآخرون عن يمينه ويساره على الدرج الصاعد إليه أو الهابط منه وإنه مصدر التقسيمات، والإجراءات والقيم. في صفه يقف القانون الخلقي . . . وهو الذي يحمل المسؤولية ويحدد الواجبات . . . وعليه حماية الأطفال وتربيتهم . . . وتوجيه الشباب والنشء (الصبيان - الحرفيين - الطلبة - الجنود . . . الخ) إلى واجباتهم، وإشراكهم في المسؤولية والعبء . . . كما أنه المسؤول عن رعاية المتقدمين في العمر.

*

متى وفي أية لحظة من حياتنا اعتلينا وسط هذا الدرج المهم؟ كيف حملنا هذه الأعباء . . .؟

أليست مشكله المتقدمين في العمر أنهم لا يلاحظون أن هذه الدرجة العالية قد انتزعت منهم؟

ومع المسؤوليات يأتي الشك والاتهام والتهذيب، التي توضح من جديد حيرة «الكبار» مع أنفسهم ومع غيرهم مثل:

- الأطفال المغرورين
- النشء، والشباب «الغريب» في بيئته
- المسنون الذين يعيشون في عزلة دون أمل.

أليس منبع ٩٠٪ من المشاكل هو عالم الكبار، بما يعنيه من حضارة، واستمرار، وتقدم، ونظام، وسلام، ومسؤولية، وحقيقة، وعدالة، وأمن، ومهنة؟

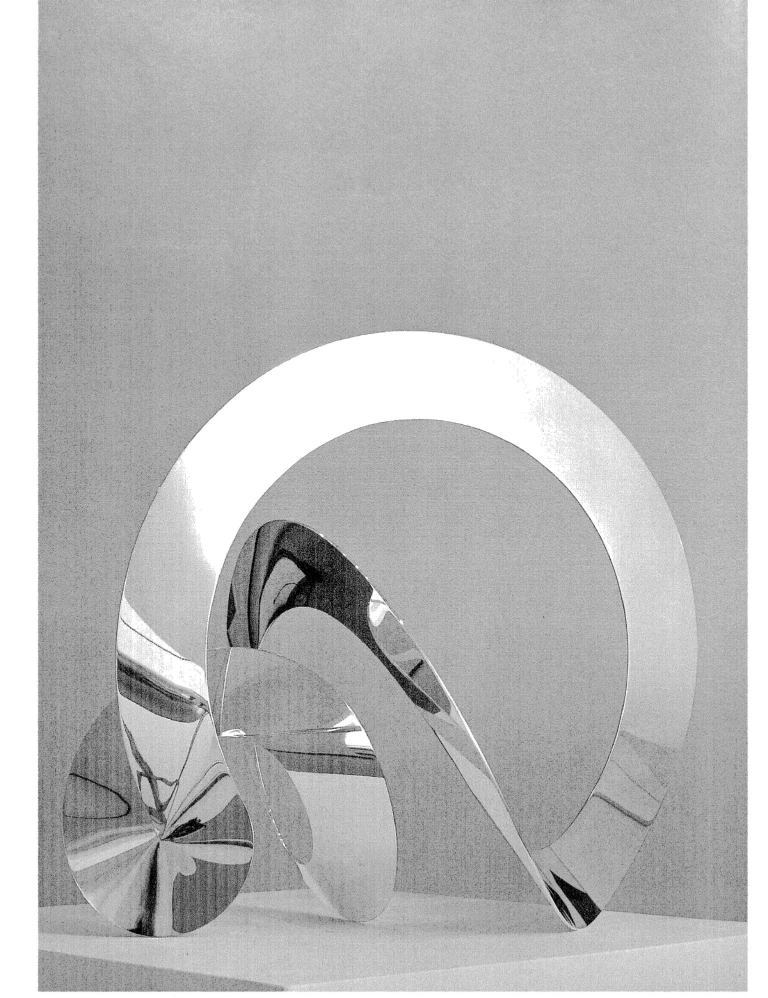
أما الأطفال ففي وسعهم النظر إلى الكوارث كما لو كانت مدعاة للهو، كما أنهم عرضة لليأس في ظل الرعاية والحماية، فقد يجدون نشوة في خدمة الآخرين، وقد يصيبهم فرح عظيم من جراء الحرية، وفي وسعهم طلب الشيء ونقيضه . . . والعدالة مثلهم الأعلى، ولكنهم في اللحظة الأخيرة قد يزاولون العنف بأنفسهم . . . بل إن تناقض المشاعر والأفكار لدى النشء أعظم وأبعد مدى مما لدى الكبار.

إن فترة «النشء» كما نسترجعها في الذاكرة وكما نراها هولنا، هي في منظارنا مرحلة فصام (شيزوفريني).

أما النشء فينظر إلى حياة الكبار على أنها حياة مشطورة ومليئة بقدر كبير من النفاق . . .

والمسنون أيضا - المتعبون منهم والعند (ج عنيد)، الماكرون والمتبرمون، المدعون الحكمة والحكماء - لهم رؤية أساسية مغايرة للحياة عند متوسطي الأعمار.

لو تركنا الأجيال الأخرى تصور لنا بنيان الحياة، وعلاقة الأعمار المختلفة بعضها مع البعض الآخر، فلن تصور لنا حتما منصة الشرف التي وصفها كومينيوس، والتي يعتليها الكبار باعتبارهم محور الحياة وقمتها، وباعتبارهم مديري هذا العالم المشترك، وأهل الحل والربط فيه.



ستصور هذه الأجيال الأخرى العالم قطعا في شكل آخر . . . قد تصوره كمسرح عرائس ، أو متاهة ، أو جزيرة يعيش عليها أناس متوحشون ، ولكن من المرجح أنها لن تصور العالم كما نراه نحن كأربعة عوالم منفصلة .

*

ماذا تعني صورة العالم «كأربعة عوالم»؟

ماذا يكون لو أن الجعران والفراشات تتناسل مثل الإنسان . . .؟

تخيل داڤيد هوم أيضا هذه الفكرة وذهب إلى أنها في هذه الحالة ستبحث في كل جيل من جديد عن شكل المجتمع وشكل الحكومة التي تكفل لها الاستمرار ، فالفرد يفهم في العادة ما يقوم به بنفسه ، ولكن يصعب عليه أن يفهم ما يقصده الآخرون .

ولأننا لسنا مثل الجعران والفراشات ، فإن الخلف لا بد أن يتعلم من السلف . أي عالم هذا ، وأية فرص وأية أخطار تخرج منه . . . وأية أدوات يمكن للمرء أن يستخدمها؟ وحتى يتحقق ذلك يقدم السلف جزءاً من تنظيماته وخبراته حول هذا العالم . وعموما فهم لا يقدمون هذا العطاء دون مقابل ، فهم يعرفون أنه سيأتي اليوم الذي يتقدمون فيه في العمر ، وتنقص فيه إمكانياتهم ، ويعتمدون فيه على لياقة ومهارة اللاحقين . . . إنهم يعيشون جميعا في عالم واحد . . . وهذه الرغبة في التقسيم إلى عوالم مختلفة قد يصبح أمرا خطراً . . . هذا ما يمكن نظرياً على الأقل أن نعرفه بسهولة .

أما ما لا نعرفه بسهولة فهو ما إذا كان الجيل الجديد قداستفاد فيما نقل إليه . . . ولذلك فإن على المتقدمين في العمر أن يمعنوا النظر في ما يجب عليهم أن يعطوه من ثقافاتهم ، وكيف يمكنهم أن يوضحوا هذا الجزء ويبرروه . والطفل يسأل عادة : «لماذا لا ينبغي لي أن أضرب الآخرين . . .؟ كيف يصبح المرء غنيا؟ لأي غرض توجد الكنائس؟ من هو المسؤول عن وجود أماكن للسيارات أكثر من أماكن للعب الأطفال؟ »

من خلال تغير الأسئلة في هذا العالم المتغير ، ومن خلال ما يبذل من جهد لصياغة الإجابات من جديد بصورة مقنعة ، يبقى هذا العالم الواحد المشترك ، وتستمر الحضارة .

إن وحدة العالم المشترك ليست فرضا ، أو حالة طبيعية نأسف على اختفائها أو تحطمها ، وإنما هي مسؤولية وعبء ، علينا أن نقوم به .

لا يكون أبناء الجيل المقبل عالما جديدا ، كما أنهم ليسوا أيضا جزءا من عالمنا الحاضر بالبداهة ، وإنما يصبحون جزءاً منه من خلال مجهوداتنا ، وإذا كنا نحن أنفسنا - كما حاولت أن أوضح في الفقرات السابقة - قدأ قمنا في حضارتنا تلك الحواجز بين الأجيال ، فلا بد - إذن - من جهد مضاعف ضخم من أجل المحافظة على هذه الوحدة ، ومن أجل الاستمرار الحضاري .

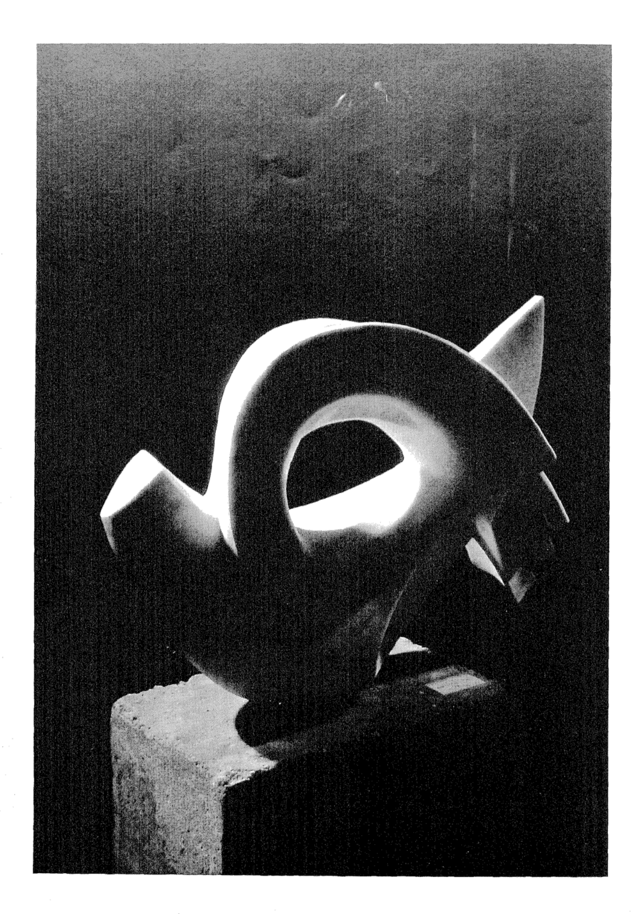
وعلينا أن ندرك أن التقاليد ستقف بأشكالها المنقولة حجر عثرة أمام هذه المجهودات . . . فالتقاليد مثلا تعوقنا عن إدراك أنه ليس المتقدمون في العمر اليوم هم الذين يرشدون الشباب ، ولكنهم رفقاء أعمارهم ، فعلى الكبار اليوم - في هذه الحضارة المتطورة بشكل سريع - ألا يقعوا في الخطأ فيعتبروا أن ما أنتجوه وقاموا به هو الحقيقة النهائية ، فمن المحتمل أنهم يبالغون في تقدير قيمة إنجازاتهم أو التقليل من أخطارها .

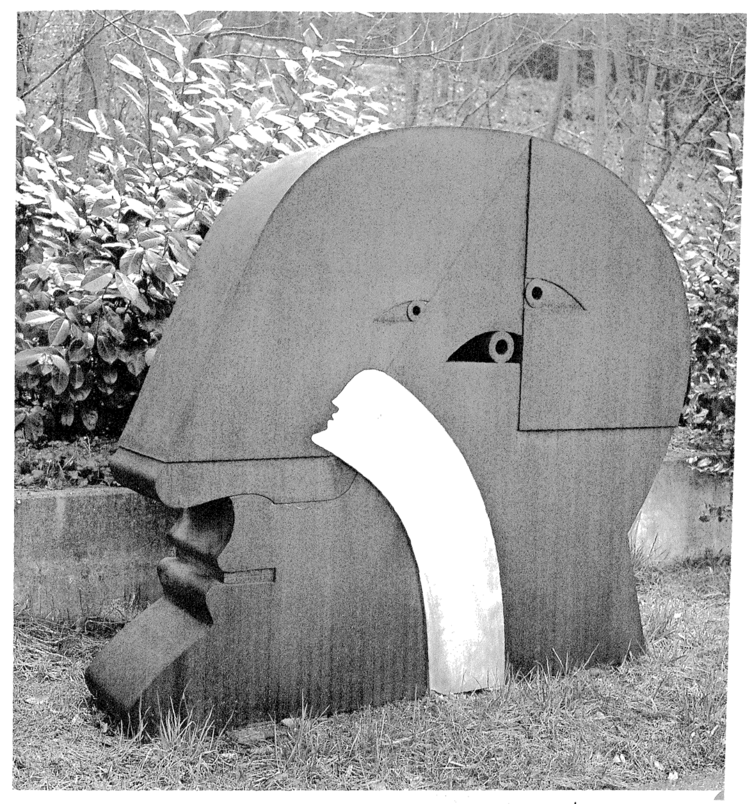
وترى مارجريت ميد - وهي التي تمثل هذه النظرية بشكل أكثر جسارة - أننا على أبواب حقبة جديدة تماماً من الحضارة ، لا نستطيع أن نقيم فيها مغزى اكتشافاتنا ومعارفنا ، وأبعاد أفعالنا ، وماهية مؤسساتنا ، وأن ذلك سيتضح أولا للجيل التالي .

ومعنى هذا أنه ينبغي علينا أن نكون على استعداد لأن نتعلم من خلال خبرة الجيل القادم .

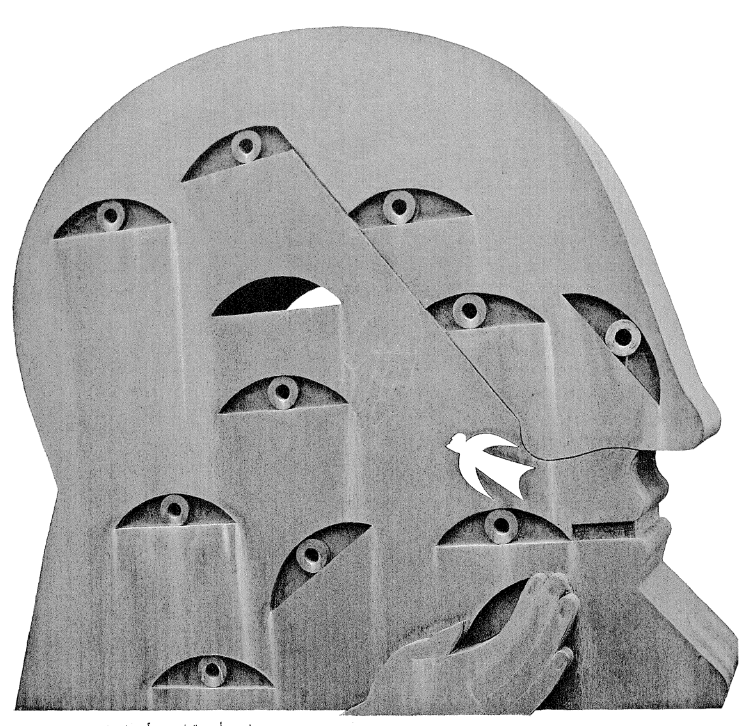
وإذا مضينا نحن الكبار في النظر إلى قيمنا ووجهاتنا

هيدي سلمى (تونس) : مباريات .
من معرض الفن التونسي المعاصر» ، من سلسلة معارض وزارة التعاون الاقتصادي الألمانية ، بون ، ١٩٧٦/٧٥ .





هورست انتس: رأس، ۱۹۷۲ .



هورست انتس: رأس به إثنتا عشرة عيناً، ١٩٧٦/٧٥.

. . . باعتبارها المعيار ، فإن الجيل اللاحق لن يستطيع أن يتعلم ما هو ضروري لطور النضج ـ طور حياة الكبار ـ وأقصد به المسؤولية الشخصية فى عالم لم يصنعوه بأنفسهم.

والأطفال يريدون أن يفلتوا من مرحلة الطفولة بأي ثمن . . . أن يصبحوا كباراً . . . غير مقيدين . . . أصحاب حق مثلنا.

أما النشء فيمتنعون عن تحمل المسؤولية. عن قبول النظام السائد ، ويهاجرون إلى الداخل ، إلى داخل أنفسهم.

ولم يعد صراع الأجيال يعبر عن مجرد صعوبات عادية ، أو صحية . . . أو عن صعوبة توصيل وتبرير حضارة تاريخية معقدة بتحديداتها الكثيرة . . . وإنما يبدو الكبار اليوم وكأنهم عاجزون عن تقديم تفسير مقنع على الإطلاق ، لتبرير هذه الحضارة التي يمكن أن تحدث فيها فيتنام ، ومعسكرات اعتقال النازيين . . . تبرير حضارة يستطيع المرء فيها أن يتنبأ بمعظم الويلات . . . ولكنه لا يكاد يستطيع أن يمنع حدوثها . . . فهي حضارة تأتي معظم الإجراءات والتدابير التي تتخذ فيها بعكس المقصود منها: فالمدرسة تقضي على الرغبة في التعليم . . . والتدابير الصحية تخلق المرض . . . والتسليح يسبب انعدام الأمن ، والغنى المتزايد يتبعه الخراب . . . وغزارة وسائل الاتصال يتبعها تزايد الشعور بالملل والفراغ . وكيف يبرر المرء حضارة يعيش فيها الناس في تشاؤم مستمر . . . وإذا ما نجحنا في إيجاد المعنى والمغزى لهذه الحضارة ، فإن الجيل القادم لن يجد في نفسه القدرة والإيمان الضروريين لكل حضارة . . . وسوف يترك الشباب ذلك يتساقط مثل قشرة الموز . . . وكثير منهم يفعل ذلك الآن . . .

*

وإن حاول أحد مثلا أن يعكس طريقة الرؤية ، وأن يجعل وجهة نظر الطفل هي المقياس ، فمن العسير أن نرى في ذلك أكثر من دعابة أو هزل . . .

من الخطأ طبعا أن تكون أهداف وأشكال حياة الكبار هي المقياس الوحيد الذي يوضع للحياة . . . ولكنه يبدو لي أنه ليس أقل خطأ أن نحاول خلق حضارة للنشء أو حضارة للأطفال . . . فتلك الأفكار الحسنة النية التي تريد حماية الأطفال من قهر الكبار ستؤدي بالضرورة إلى فصل الجيل القادم عن جيل الكبار . . . وكل ما في الأمر أنها ستبرر احتفاظنا بعالمنا كما هو دون تغيير.

ولكن هل يمكن حقيقة الاستجابة لمطالب الأجيال الأخرى بخلق عوالم منفصلة لها . . .؟ وهل يمكن لثقافة الكبار أن تتحمل ذلك . . .؟ وماذا تؤول إليه حضارتنا نحن الكبار . . . وماذا يصبح عليه نظامنا في الحياة . . . وأحوالنا المنظمة ، إن اختفت لعب الأطفال وألاعيبهم وحقوقهم . . . أو اختفى غضب المسنين وطيبتهم وخلو بالهم . . . أو ضاعت ثورة الشباب وأحلامهم « الطوباوية » وعربدتهم . . .؟

وأيا كان الأمر ، فرغم صعوبة أن نتصور قيام مقاييس أخرى غير تلك التي يخضع لها العالم الحالي ، وتدور بها عجلته ، فإننا نشك في كثير من الأشياء. نشك في ضرورة وجدوى نمو الإنتاج المتزايد ـ العلم ـ الشخصية الوطنية ـ أصول اللياقة ـ الحفاظ على ظروف الملكية القائمة . . .

إن حضارة يستطيع فيها الطفل أن يكون سعيداً . . . وأن ينمو حقيقة . . . ويمكن للمسن فيها أن يعيش دون قلق ، دون شعور بفقدان القيمة أو النفع . . . ويتطلع الشاب فيها إلى أكثر من أن يترك وشأنه . . . حضارة مثل هذه ـ كما يبدو لي على الأقل ـ لن تكون أسوأ مما نحن فيه الآن.

وعموماً فإن حضارة يستحيل فيها ذلك كله ليست عالماً كما أنها ليست عوالم عديدة ، ـ إذا كانت كلمة « عالم » تعني شيئاً متكاملا . ـ إنها مجرد تجمع شذرات وأجزاء متناثرة ، لا يجمع بينها مقياس أو معنى .

ما هو دافع التساؤل عما إذا كانت الأجيال الأربعة قد تفرقت اليوم إلى « عوالم أربعة »؟

سأقتصر في إجابتي إلى حد كبير على « عالم الأطفال »، فهذا هو مجال تخصصي. ومن خلال « عالم الأطفال » نتعرف أيضا عما عليه حال العوالم الأخرى لغيرهم.

حين يتحدث المتخصص في علم التربية عن مثل هذا الموضوع، يميل البعض إلى الاعتقاد أنه في المستطاع باستخدام الإجراءات التربوية تحرير كل مجموعات الأعمار من عزلتها . . . إلا أنني اعتقد أن هذا الرأي خطأ ولا فاعلية له، وهو من أسباب المشكلة التي نحن بصددها.

فإزاء كل الصعوبات التي واجهها الناس بعضهم مع بعض واعتبروها منذ مدة طويلة مشاكل خلقية، نهرب منها اليوم باطراد، إلى أسلوب عمل يتضمن نفس المبدأ الذي نريد أن نتخلص منه، ألا وهو: « الشيئية وانعدام الاتصال الإنساني الشخصي ».

نحن نهرب إلى تقسيم العمل . . . وإلى وضع الإطار الموضوعي. وإقامة المؤسسات لكل شيء . . . إلى عقلنة وتقنين كل شيء . . . إلى ما يسمى بديناميكية الجماعات التي تحول المطالب الخلقية والسياسية إلى مجموعة من قواعد السلوك.

لقد تجاوز « التصنيع » ميدان الإنتاج والاستهلاك . . . إلى جميع المجالات في حياتنا: المواصلات، والتسلية، والتربية، والرعاية، والخدمة.

لم نعد في المقام الأول مجرد أشخاص في مواجهة أشخاص آخرين، ولكننا نزاول الآن وظائف محددة في مواجهة الآخرين الذين اصبحوا بالنسبة لنا مجموعات مقسمة حسب العمر، ومستويات الذكاء والمهنة . . . والاعتبار الاجتماعي . . . فنحن نحل المشاكل الإنسانية تماما بإجراءات ومؤسسات.

إن دور العجزة، والحضانة، ومدارس اليوم الكامل، ومراكز رعاية الشباب، والمعونات التي تقدم لتربية الأطفال، ليست شيئا سيئا، ولكنها تؤكد بصفة مستمرة دور النظام الذي أنتج كل هذه المشكلات: نظام العوالم المقسمة ـ الأقسام المتناثرة ـ حدود الاختصاص ـ مقرونة بالقلق والتبعية والانعزال . . .

إنها تجعل من نمط الحياة الصناعي الخاطىء المخيب لآمالنا، والذي يضعنا تحت وصايته، في أكثر صوره المؤلمة شيئا محتملا مقبولا، وتحفظه كما هو.

لقد قيل عن المدرسة: إنها « مؤسسة للرعاية والوصاية » لأولئك الذين يحول صغر سنهم دون استخدامهم في عملية الإنتاج . . . فهي « عملية تبريد منظمة ».

إنه أسلوب يمكن عن طريقة التحديد والتقليل من حيوية ومطالب الإنسان، إلى الدرجة التي يستطيع المجتمع فيها أن يشبع ويتحمل هذه المطالب والحيوية . . . أو أنها أصبحت « مؤسسة كلية ».

ورغم أن ذلك يدخل في نطاق المبالغات . . . إلا أنه يؤدي إلى خطر واضح له تأثيراته القوية على عملية « الإصلاح ».

ويعني الإصلاح ضرورة تنشيط المتقدمين في السن. أي أنه ينبغي عليهم أن ينظموا أنفسهم . . . ويعترضوا . . . ويطلبوا أكثر . . . ينبغي أن يتم تشغيلهم بطريقة أفضل، وأن يحاطوا برعاية أكثر شمولا . . .

هناك شكوى من أنه لا توجد أماكن في دور العجزة لأكثر من ٤٠٪ لمن تزيد أعمارهم عن خمسة وستين عاما، ولكني أعتقد أن ما يحدث هناك هو نوع من التعاسة . . . حيث يرفض لهم كل ما نرغبه نحن لأنفسنا: أي المساهمة في حياة واحدة مشتركة . . . الاعتراف بما عليه الإنسان وما يفعله: قدر من المساعدة ـ قدر من المواساة ـ قدر من المطالب، وأن نكذب عليهم قليلا بقدر الإمكان . . .

*

أما بالنسبة للنشء، فتصوري أنهم لا يدخلون في اختصاص علم التربية، فهو يفسد معنى هذه المرحلة من العمر، التي تطمح إلى التجربة الذاتية . . .

إن العلاقة بين الكبار والنشء يجب أن تكون شخصية أو موضوعية أو سياسية، فالمساعدة التربوية لهم هي أن لا نحاول إخضاعهم لتصوراتنا التربوية.

أما بالنسبة للأطفال فتؤدي عملية التربية الكاملة - رغم حسن النية على ما يبدو لي - إلى خلق ما نلاحظه عند الأطفال الذين ينشؤون بدون ارتباط بشخص يرجعون إليه . . . إلى خلق ظاهرة «الهوسپتالية» - Hospitalismus - (أي التغيرات الجسدية والروحية الناتجة عن الإصابة لمدة طويلة بنوع ما من الأمراض).

فنحن نلاحظ - مذعورين- أن هناك كثيراً من الأطفال المضطربي السلوك . . . وتفسير ذلك يعني أن مؤسساتنا وأعمالنا هي التي لا تتفق كثيراً مع مطالبهم الحيوية . . . أو أن سلوكلهم ليس خطأ، وهو صحيح تماماً بالنسبة لمواجهة الشروط التي نضعها لهم.

إننا نحن الذين خلقنا - دون أن نلحظ ذلك - هذه «الطبيعة» الثانية للأطفال، فلقد لاحظت شخصيا، وبكل دهشة:

- بعد عودتي للعمل منذ حوالى نصف عام كمدرس في إحدى المدارس، وبعد أن قمت بالتدريس للطلبة اثني عشر عاما - كيف تغيرت الأطفال طوال هذه الأعوام، وتغيرت معهم واجبات علم التربية.

إننا نفترض أن الأطفال مثل الحشائش متشابهون في كل الأوقات، وعندما يصبحون شبابا، يبدو أنهم يشتركون في تغيير المجتمع، وفي الأحداث التاريخية . . . ويخلقون هكذا من جديد مشكلة الأجيال.

ولكن تعلمت الآن أن ذلك خطأ، فالأطفال الآن هم بكل وضوح أطفال العصر الذي يعيشون فيه، وأطفال بيئتهم المحيطة بهم . . . بل إنهم أكثر المرايا انعكاساً لهذه البيئة . . . فهم ليسوا عصبيي المزاج فحسب، ولكنهم أيضا «غير منظمين» (وهي تسمية أعرف عارفيهم: Uri Bronfenbrenner) ممتلؤو الحيوية، مضطربون، يزاولون الإرهاب مع بعضهم، يتنازعون دون انقطاع (حول الأشياء، كما لو أنهم يعيشون في فقر شديد، حول درجات الأفضلية، كما لو كنا نعيش في العصر الحجري، حول جذب اهتمام الكبار كما لو كانوا يعيشون في عالم خال من الحب والشفقة)، يخربون كل شيء، عاجزون بلا حدود عن إسعاد أنفسهم أو الآخرين . . . غير قادرين على إقامة علاقات مستمرة وقوية مع الناس، ومع الأشياء . . . لغتهم فقيرة الكلمات . . . ويصرخون بلا توقف.

إن لهم بالطبع صفات أُخَر تثير الحب . . . وصفات جديدة تثير الإعجاب، ولكنها في الغالب النتيجة المباشرة والجانب الآخر لصعوبة من مصاعبهم.

ولنزعتهم العدوانية يمكنهم مواجهة الكبار صراحة ودون أن ينحنوا . . .

ولأنهم عديمو الاكتراث والمبالاة، لا يميلون إلى التعاون، وتنقصهم ملكة النقد، ففي وسعهم أن يعترفوا صراحة بنقط الضعف هذه، وأن يركزوا عليها بشدة.

وهم غير منظمين ففي وسعهم في مواقف معينة سحب مطالبهم دون أن يلحظوا ذلك، ويبدون لنا جديرين بالحب لحاجتهم الكبيرة إلينا.

ويبدو أن مجرد وجودنا يبعث فيهم السلام، ونادرا ما يقابلوننا بالمقاومة . . . وفي أقصى الحالات يتجنبوننا.

لقد كان انزعاجي شديداً حتى كدت لا أصدق أن الأطفال اليوم هم بصورتهم هذه:

لذلك نسبت تصوري الحالي عنهم إلى سببين:

١ - الظروف الخاصة للمدرسة التي أعمل بها حيث توجد مجموعة غير عادية أو غير نموذجية من الأطفال.

٢ - ذاكرتي التي يمكن أن تكون مضللة لي . . . ولكنني أسمع منذ ذلك الوقت (وقد أخذت على عاتقي أن أسأل) أن هناك تغيرات بالفعل في كل مكان . . . وتظهر بشكل أوضح فيما يسمى بالمدارس الليبرالية . . . وقد تبقى مختفية أو متحكماً فيها في المدارس الأُخَر.

ولكن تبين لي من قراءتي للمؤرخ العظيم فيليب ارياس، أن وجهة نظري إلى هذه المشكلة خاطئة . . . فليس

الأطفـال هم الذين أصبحوا مختلفين (أية كانت صورة الاختلاف) وإنمـا الطفولة، فالطفولة اليوم لم تعد طفولة الكتب الخيـالية . . . كما أنها ليست كذلك ذلك الشيء الذي يحمل عليه النقد الراديكالي، من منظوره النظري الصحيح دون خبرة عملية . . . إنها ليست طفولة الوصاية العاطفية الخـانقة، أو طفولة التنافس الأخوي، والسلوك اللائق في أحضان الأسرة البرجوازية الصغيرة.

ومع صحة بعض هذه المظاهر فإن هناك حقائق أُخَر تسيطر الآن على الطفولة، وهي ذات تأثير عظيم، لأنها تقوم على مجموعة من الأفكار لا مفر من صوغها بصورة إجماليـة مبسطة للغـاية.

ولكن القضية ليست قضية وصف وإثبات هذه العلاقات الجديدة ـ بحقائقها وأفكارهـا ـ وإنمـا بيان اختلافهـا عما سبق، وبيان التغيير الحـاصل.

*

الطفولـة اليوم هي طفولة تليفزيون : فـذلك العـالم (الذي يتكلم عنه الكبار . . . وينتـابهم منه القلق، ويشيرون إليه محذرين) يبدو مصغرا مجزءاً قابلا للفتح والإغلاق، في خليط سخيف ليس له علاقة بنفسه ولا بالحقيقة.

وفوق ذلك فهو مثير متطرف شديد اللمعان، بائس، ولكنه يتفوق على البيئة الصغيرة التي يعيش فيها الإنسان، ويجعلها دون معنى.

وبالإضافة إلى ذلك، ينطبق ـ على الأقل على الأطفال ـ ما يقوله مارشال ماكلوهان: «وسيلة الاتصال، هي عملية الاتصال . . . هي نفسها المحتوى المنقول.» . . . وهذا المحتوى يتراجع وراء طريقة الأداء . . . فالطريقة التي يتم بهـا إنتاج البرامج التليفزيونية، تأخذ في حسابهـا تقوية المرسل إليه (المحسوب)، ومدركاته المعتادة (المحسوبـة) وميوله (المحسوبة). وبمعنى أصح المتوسط العـام للمرسل إليـه . . .

ولأن المشاهد العـادي (المتوسط) لا يستطيع أن يتحمل أي موقف تزيد مدته عن ٣٥ ثانية، فلا ينبغي لأي منظر تليفزيوني أن يستمر أكثر من هذه المدة . . .

بعد ذلك كله . . . من ذا الذي يمكن أن يتعجب، إذا ما واجه هؤلاء الأطفال (الذين تم تشكيلهم بهذه الدرجة) مصاعب القدرة على التركيز داخل المدرسـة؟

*

والطفولة اليوم هي أيضـا طفولة علم التربية : إن هناك أعداداً متزايدة من الكبار الذين يختارون كل تعبيراتهم وأفعالهم بعناية شديدة في مواجهة الأطفال، ومن خلال ما يعتبرونه أفضل معلومـات علم التربيـة.

إنهم لا ينفعلون ولا يقومون بأي عمل تلقائي . . . إما بسبب ما يقتنعون به، أو أنهم اختبروه بأنفسهم ويستطيعون أن يحكموا عليه بأنه مؤثر ملموس . . .

وهم لا ينفعلون ولا يتصرفون كأشخاص في مواجهة الشخص الآخر (الطفل)، فهـو بالنسبـة لهم موضـوع صعب التعـامل معـه.

وجدت بالطبع في أزمنة أخرى ماضية نظريات للتربية، كانت تحدد العلاقة بين الأطفال والكبار، إلا أنه يتضح لنـا الاختلاف إذا ما نظرنا إلى الأشكال والأنمـاط التي كانت تأتي بها هذه النظريـات . . . فقد كانت هناك مناظر . . . لهـا نتائج حادة ومؤثرة (الطفل غير المهندم، غير النظيف الذي يعاقب الأطفال إذا ما حذوا حذوه) . . . أمـا لدينـا فلا توجد إلا الأشياء المجردة، غير المبـاشرة، وغير الموضحـة للطفل.

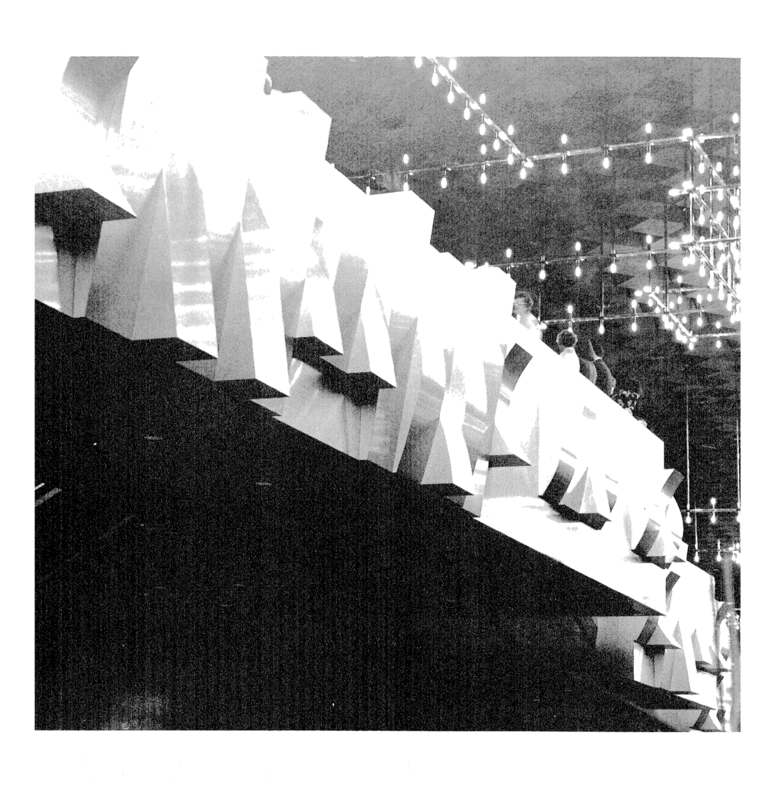
*

والطفولـة اليوم هي أيضـا طفولـة مدرسة : فخارج إطار الأسرة لا يوجد ما هو أكثر تأثيرا على تشكيل الطفولة من المدرسة، رغم ما يعرفه المرء وما يمكن أن يثبته من نجاحها المحدود بالنسبة للتوقعات المنتظرة منهـا.

وتبدأ طفولة المدرسة بمـا يسمى: «طفولة المرحلة التحضيرية



رولف كيسيل ، مركز المؤتمرات ، مانهيم/روزنجارتن ١٩٧٥/١٩٧٣ . تصوير الف بولينز ، فرانكفورت.



للمدرسة » التي تتضمن تعلم بعض ألوان اللعب، إلا أن ذلك يتم بدوره في إطار الإرشاد والإعداد للمهارات المطلوبة للمدرسة (سواء التحق الطفل أو لم يلتحق بإحدى رياض الأطفال)، فنحن نربط مفهوم « الطفولة » بهذه المهارات.

وقد يكون هذا التصور تصوراً إنسانيا ذكيا، ولكنه يفترض أن المدرسة بشكلها الحالي القائم ضرورة.

على أن المدرسة تعني: موضوعات محددة مقررة، وأساليب، وفترات زمنية، وطرق سلوك وتصرف، ثم هي قبل كل شيء موقف إنساني غريب . . . ثلاثون من عمر واحد، وشخص واحد كبير متخصص في التعليم، يؤدي مهام مفيده وهامة للأطفال، وفيما عدا ذلك فلا حاجة إليه، (كالكثير من الموضوعات التي يقوم بتعليمها).

*

والطفولة اليوم هي أيضا طفولة مستقبل: فهي لا تعيش تماما في الحاضر، وإنما وجهتها الغد . . . العالم المخطط (بواسطة الآخرين)، وجهتها الحصول على الشهادة المدرسة في نهاية العام، وضمان مكان دراسي في الجامعة، ثم الوظيفة أو المهنة، ومكان العمل. أي أن وجهتها المطالب والتصورات، والأنماط التي سوف يسري مفعولها في المستقبل، ولكنها لا تعني الآن أي شيء.

*

والطفولة اليوم هي أيضا طفولة مدينة: طفولة شراء واستهلاك، طفولة راكب المواصلات . . . طفولة أماكن اللعب، التي يمارس فيها الأطفال اللعب كما لو كانوا - حسب تعبير فرنر ديتمان - موظفين صغارا.

إن الأطفال تنقصهم الخبرات الأولية كأن يشعلوا نارا في أي مكان خال، أو يردموا حفرة في الأرض، أو يتأرجحوا على فرع شجرة، أو يسددوا قناة ماء، أو يلاحظوا حيوانا كبيرا، أو يحرسوه أو يخضعوه.

الكثير من الخبرات بعيدة عن مجال الأطفال - مثلما هي بعيدة عن الكبار - مثال ذلك حركة الطبيعة بين النمو والذبول، اكتساب المواد الأولية، وصياغتها، والانتفاع بها، أو نزاع طويل بعيد المدى أكثر من مجرد خصومة أشخاص، المواقف الطارئة الخطيرة.

ولدى الكبار على أية حال - خلافاً للأطفال - وظائفهم وهمومهم المادية، والمستقبلية، وأعباؤهم التربوية، وفي الغالب ليس بهم حاجة إلى المزيد، أما الأطفال فليس بوسعهم مقابل ذلك إلا أن يتخيلوا التجربة والخطر، أو أن يتحايلوا للقيام بهما من خلال التخريب والخروج المتعمد عن القواعد والنظم، ومخالفة توقعات الآخرين منه . . . الخ.

إن مدننا ليست مدنا حقيقية، وإنما مناطق سكن وعمل وشراء منفصلة، وتزيدها حدة الأحياء الفقيرة، والحجر السكنية المنعزلة.

*

طفولة اليوم هي فعلا طفولة أطفال: فالطفل يعيش مع مجموعة متساوية معه في العمر، أو مع كبار يتصرفون معه كتربويين.

لقد اعتدنا تماما على « الفصل الدراسي » الذي يضم من هم متساوون في الأعمار إلى درجة أننا لا نلاحظ على وجه الإطلاق ذلك الهراء التربوي الذي تعنيه مجموعات الأعمار المتجانسة تماما . . . الذي يعني أنه ليس لدى المرء من هو أعلى منه أو أقل منه، وأن التميز البسيط بين الأطفال قديتحول إلى تميز ضخم رهيب (ولا بد غالبا من نظام صارم من قبل الكبار للتحكم في هذه الزمرة من الصغار).

أشارت مرجريت ميد في عرضها لما أسمته « بالحضارة التشخيصية » - postfigurativ - إلى ما كان عليه معنى الطفولة، ومعنى الشبيبة، ومغزى الصلة « بالأشخاص » المحيطين . . . (الآباء والأجداد)، ومغزى صور الحياة

التي عاشها الفرد في طفولته وصباه، كيف كان الآباء يمارسون أعمالهم ويتعاملون فيما بينهم ويمثلون عالمهم. أما في «الحضارة التجريدية» ـ präfigurativ ـ الحالية فما زال هناك آباء وأجداد . . . ولكنهم لم يعودوا شيئا أساسيا يطبع الحياة بطابعه الخاص، ولم يعد بالتأكيد في مقدورهم تحديد الحياة فى المستقبل، أو التطلع إلى تشكيل الحياة القادمة، وليس لديهم شيء مقنع يقدمونه ويدافعون عنه.

طفولة اليوم لم تعد لأعداد كثيرة من الأطفال، «طفولة الأسرة الصغيرة»، ذلك الركن الناعم الهانىء كما تود إعلانات التلفيزيون والمجلات المصورة أن توهمنا.

هذه الأسرة الصغيرة لم يدنها فقط الراغبون في قلب النظام القائم من أساسه، وإنما أيضا الاختصاصيون المختلفون، من أمثال: برونو بيتلهايم[3]، وإيريك أريكسون[4] الذين يقولان بأنها من أسباب العصب والاختلال النفسي. وآلفا ميردال[5] الذي يجدها معطلة ومحبطة، ثم فيليب آرياس[6] الذي يجدها لا اجتماعية.

وتوضح البيانات التي جمعها أوري برونفيبرنر أن ٤٥٪ من الأمهات في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٤ يقمن بوظائف خارج المنزل، وفي عام ١٩٧٠ كان ١٠٪ من الأطفال دون السادسة من أعمارهم يعيشون في أسر دون أب.

ويعني ذلك تضاعف هذه النسبة في السنوات العشر السابقة، كما تضاعفت أيضا نسبة الأطفال من والدين منفصلين، ويعيش كل سادس طفل أقل من ١٨ عاماً انفصال والديه.

وفي العائلات التي تحت ما يسمى بخط الفقر (ويحدد دخلها بمبلغ ٤٠٠٠ دولار في العام لأربعة أشخاص) كان يعيش ٤٥٪ من الأطفال عام ١٩٧٤ في منزل دون أب.

كذلك، فان عمل الوالدين (مع الطريق للعمل ـ شراء الحاجات ـ الخدمة في المنزل ـ وبقية الواجبات الاجتماعية الأخرى) يلتهم وقتا وجهداً طويلين إلى درجة ترك الطفل معظم أوقات اليوم (ما عدا فترة المدرسة) وحيداً مع نفسه، أو لمشاهدة التلفيزيون، أو في رعاية مربية، لا يعنيها من أمر الطفل شيء، وذلك في مسكن من تلك المساكن الصغيرة المألوفة.

ويقضي الآباء من الفئات الاجتماعية المتوسطة ما بين ١٥ إلى ٢٠ دقيقة في اليوم ـ في المتوسط ـ مع أطفالهم البالغين من العمر عاماً واحداً، لا يتجاوز فيها وقت الحديث أكثر من ٣٧٫٧ ثانية، والحركات المتبادلة ٢٫٧ ثانية . . . والنتيجة لذلك كله أولا وآخرا دور حضانة تنشئها الدولة ليس فقط من أجل الآباء والأمهات الذين عليهم أن يعملوا، ولكن أيضا من أجل هؤلاء الذين يمنعهم وجود الأطفال عن العمل . . . وتتحمل دور الحضانة بالتالي عبء مسؤولية الأطفال.

وتبعة ذلك أن يصبح الأطفال غير مبالين، دون قدرة على صلات الحب الوثيقة، أو على تحمل المسؤولية، ودون جلد على أمر ما، ثم تنقص قدرة الأطفال على الأداء في المدرسة عاماً بعد عام . . .

وتوضح الإحصاءات السابقة أيضا أن ٥٨٪ من التفاوت الذهني بين الأطفال فى المدرسة راجع في الحقيقة لثلاثة أسباب:

الزواج المحطم، المسكن المزدحم، ودرجة ثقافة الوالدين[7] إن الأسرة ليست مجرد فكرة (اجتماعية) تسيطر على كل شيء، ولكنها أيضا حقيقة (اقتصادية).

---

٣) Bruno Bettelheim: The Children of the Dream, Commural Child, Reaving and American Education, New York 1970.

٤) Erik Eriksen: a. a. O., das 8. Kapitel: Gedanken über die amerikanische Identität, S. 280.

٥) Alva Myrdal: Die Veränderung in der Struktur der Familie.

٦) Philippe Ariés: Geschichte der Kindheit, München 1975.

٧) Uri Bronfenbrenner, a. a. O., ders.: Wie wirksam ist die kompensatorische Erziehung. Stuttgart 1974, S. 121 f.

سوف تتغير الطفولة مرة أخرى خلال المستقبل القريب، وبسبب عامل مختلف، وهو التناقض الواضح في معدل المواليد، فخلال القرون الماضية وحتى القرن الماضي كانت نسبة الشباب تحت العشرين عاما تمثل على الأرجح أكثر من ٤٠٪ من عدد السكان[٨].

أما في الهند فإن نصف عدد السكان أقل من ١٨ عاما، ولذلك فإن ما يسمى بالهرم السكاني يبدو هناك في الحقيقة على شكل هرم مسطح القاعدة.

وأما لدينا (في ألمانيا الاتحادية) فسوف يصبح بمرور الوقت على شكل هرم مقلوب، أو في أحسن الأحوال على شكل عامود أو قبة، ويعني ذلك عمليا أن معظم الأسر لن يكون لديها سوى طفل واحد، أو طفلين . . . وأن كثيرا من الأزواج لن يكون لديهم أطفال على وجه الإطلاق.

وبمعنى آخر سوف يوجد كثير من الكبار الذين لن يعرفوا من خلال التجربة الشخصية، ماذا يعني أن يكون لدى المرء أطفال . . . بل ماذا يعني الأطفال مطلقا.

هذا هو ما يبدو الآن، أو سوف يبدو في المستقبل القريب، وسوف تكون له تأثيراته المستمرة.

*

لقد نغصنا على الأطفال طفولتهم، بل وأزهدناهم فيها، فقد أصبحت الطفولة شيئا غير حقيقي - بمعنى الكلمة - أو سوف تصبح كذلك بسبب محاولتنا أن نحولها إلى قضية تربوية.

وكذلك أفسدنا على النشء والشباب الرغبة في النضج وفي الانتقال إلى مرحلة الكبار، فهم يكتشفون كل يوم أن الكبار ساخطون، غير سعداء، بلا آمال في المستقبل، أو تبدو حياتهم فارغة، أو مثقلة بالأعباء، وهي في الحالتين غير مفهومة بالنسبة لهم.

إننا نمنح النشء والشباب مهلة طويلة، عليهم فيها أن يجدوا دورهم، ولكن الأدوار التي يمكن لهم أن يمارسوها في هذه الفترة هي أن يتمثلوا أدوار المجموعات المتماثلة معهم في العمر، وأبطال التليفزيون، والتنس، وكرة القدم، أو أدوار معلميهم ورؤسائهم . . . وطالما هم في المدرسة فهناك دور «الموظفين» الذين يقومون بالتدريس.

أمن الغريب بعد ذلك ألا يستغل الشباب هذه الفرصة المتاحة، وأن لا يقبلوا على تحمل المسؤولية، وأعباء المهنة، وألا يتحمسوا للتعلم والتخطيط للمستقبل؟

أين تتفتح لهم الآفاق على المستقبل، على ما سمي في الماضي بـ «الحياة الطيبة»؟

وأية كانت الأسباب، فإنه مما يلفت النظر أن لدى الشباب استعداداً قليلا لأن يخططوا لحياتهم، أو حتى لأسبوعهم أو يومهم . . . بل وللواجبات التي يجب عليهم أداؤها.

كذلك ليس بينهم وبين الكبار نزاع حقيقي، جاد، فالكبار بالنسبة لهم ليسوا أعداء كما أنهم ليسوا أصدقاء . . . ليسوا قدوة، وليسوا مثلا سيئا . . . لا يثيرون القلق، ولا يدعون للثقة . . . ولكنهم مجرد مؤثرات وظواهر في عالم شديد التعقيد على أية حال[٩].

وفي أفضل الأحوال فإن كل طرف منهما يدافع عن مجاله الخاص ضد الطرف الآخر . . . ومن ذلك مجال التعلم والتعليم، وعلم التربية، وعلم النفس وديناميكية المجموعات، وهو نشاط يمارس بحماس وجبن، وأقول: «بجبن» لأن هذه العلوم تستبعد المسؤولية الخلقية، والجدل السياسي من هذه المجالات.

إن جاذبية العلوم الاجتماعية تكمن في أنها تتيح لنا إزاء المصاعب الجمة فرصة الهروب إلى التفسيرات الميكانيكية الضرورية.

يمكن أن يقال مثلا: إن الأحوال السائدة هي السبب،

---

٨) تبلغ هذه النسبة اليوم في جمهورية ألمانيا الاتحادية أقل من الربع.
Vgl. Rassem, a. a. O. S. 105.
Vgl. Statistisches Jahrbuch für die Bundesrepublik Deutschland, 1971, S. 38.

٩) Gerd U. Becker: Mit Umsicht und Verantwortung, in: Neue Sammlung 2/1975, S. 116.

أو إن عملية التكيف الاجتماعي كانت خاطئة، أو إنه لا ينبغي على المرء ـ فقط ـ أن يكون ضعيفا، ولكنه يجب أن يكون كذلك حتى لا يثير خوف وقلق الآخرين.

إن مشكلة العلوم الاجتماعية المذكورة أنها تخضع من جانب لنظرة جبرية صارمة، وتتمسك من جانب آخر برؤية متفاءلة شديدة السذاجة.

من ذلك ما يقال: في اليوم الذي يقرأ فيه الجميع: «فرويد»، وحين يتحرر الجميع بدرجة كافية من «لعبة الأدوار المتبادلة»، وعندما يجدون الشكل الواقعي للعلاقات الاجتماعية في المجموعات التي يعيشون فيها، والتأثيرات الحقيقية المتبادلة للأفراد بعضهم مع بعض . . . عندئذ يتصرفون اجتماعيا بشكل ناجح ومناسب.

إلا أن هذه العلوم لا تعطي إجابة على هذه الأسئلة: «مناسب» . . . بالنسبة لمن؟. «اجتماعي» . . . بالنسبة لأي مجتمع؟ . . . «ناجح» في أي مجال، ولأي شيء؟

ما أذهب إليه هو أن تزايد هذه الإجراءات التربوية لا يساعد الأطفال والشباب فحسب، وإنما يخلق حالة من التسليم والضعف، والقابلية للإصابة بشتى الأمراض، والاضطرابات، فتزايد المؤسسات والمعلومات تودي بالمرء إلى أن يشغل حياته بهذه المؤسسات والمعلومات، دون أن تساعده على أن يعيش في أمان مع نفسه ومع عالمه.

إن الأطفال يبنون لأنفسهم كهوفاً وسط الفوضى، ولا يوجد بالنسبة لهم أي مجتمع منظم أو منتظم . . . وما يحدث خارج المجموعة التي ينتمون إليها يعتبر بالنسبة لهم شيئا مجردا وعدائيا . . . كما أن الانتقال إلى المجتمع الخارجي يعتبر شيئا مفاجئاً، ويجعل هذه المجموعة الصغيرة في السن غير واثقة به ودون وظيفة، ويجعل المجتمع بالنسبة لها شيئا موحشا ليس له معنى.

وفي هذه المصاعب التي تبدو للوهلة الأولى من اختصاص التربويين وحدهم، تنعكس مشكلة أخرى لها شكل عام واجتماعي، وهي «تغريب» الإنسان في حضارة التكنولوجيا، والأجهزة الإدارية (Entfremdung).

ويمكن التعامل مع هذه المشكلة ـ خارج إطار التحليلات الفلسفية ـ إما عن طريق العلاج الطبي والنفسي الذي يزيد في الغالب من عملية «التغريب الإنساني»، أو عن طريق التشيع لطائفة دينية أو اجتماعية، أو لمجموعة من الثقافات، والتقاليد، والعرف الجانبي في المجتمع، أو تناول العقاقير المتنوعة . . . أو الدعوة لتغيير الظروف القائمة، أي الدعوة إلى الإصلاح أو الثورة.

وقبل كل شيء، فإنه يبدو لي أن هناك شيئا آخر أكثر أهمية ومدعاة للأمل، وهو أننا يجب أن نراجع كل تصوراتنا ومواقفنا، وأن نقيمها من جديد من حيث مدى صدقها ونفعها . . . فنها المتناقض والضار والشائن . . . فنتخلى عنها ونستبدلها بغيرها.

ومن السهل أن ندرك: أية مساعدة يمكن أن يقدمها لنا استقراء التاريخ، والاحتكاك بالأمم الأخرى، والبنى الاجتماعية، والحضارات الأخر في هذا المجال.

فهذه تمثل «بدائل ونماذج» أخرى، تخالف ما هو سائد في مجتمعنا، ـ وسوف تزداد ـ. ولعلها على أية حال بوجهاتها واتجاهاتها ونماذجها تزيد من شكوكنا حول العديد من التصورات والاقتناعات . . . حول ما نتصوره مثلا أن المصير الإنساني والعلاقات الإنسانية أشياء قابلة للصنع، وأن الحياة أشبه بتصميم بناء . . . وأن التربية معمل، أو إدارة تنفيذ، أو مكتب تخطيط، وأن الصراع هو شيء أشبه بالعطب أو الخلل الفني، وأنه من الممكن والأفضل «ترشيد» علم التربية، وتنظيمه (كما هو الحال في الإنتاج الصناعي)، عن طريق نظام مدرسي مقنن، وفق مقاييس محددة، وعن طريق مجموعات التعلم وأهداف التعليم، وبمقاييس النجاح الموحدة المقننة.

إن عملية التربية هي عملية إنتاج، ولكن قد يكون الأمر على خلاف ذلك، فربما تخلق المدارس من المشاكل أكثر مما تحله منها، خصوصا إذا نظمت تنظيما موافقا لذلك. (وليس كما فعل پاول جودمان في قلب حي مانهاتن بنيويورك بتجربته في إقامة مدارس صغيرة، ومدارس

شارع على غرار ما كان يحدث في القرون الوسطى)
وأيا كان الأمر، **فمن الخطأ** ـ كما يبدو بوضوح متزايد ـ أن نبحث عن حل مشاكل التربية والنمو عن طريق تجميع الأطفال بأعداد كبيرة . . .

أو أن نتصور بأنه بقدر ما تتضخم المشاكل، وتزداد معارفنا، وجب أن تطول فترة المدرسة . . . ولأن المدرسة نعمة، والعمل مشقة وعناء، يجب أن نحبذ ذلك، حتى ولو أمكن التدليل على أن المدرسة تمتص قبل كل شيء الأشخاص الذين لا يمكنهم ـ بسبب هذا التقدم في العلم والتكنيك ـ الحصول على مكان عمل.

أو أن نتصور بأنه من الأنسب فصل التعليم عن الحياة: **مكانيا** في المدرسة (التي يجب أن تكون في ضواحي المدن إن أمكن)، **وزمنياً** قبل الوظيفة، فالتعليم هو تحضير لمرحلة قادمة، ومسألة تخص المرحلة الأولى من الحياة، (أي سن الطفولة والشباب الأول.) على أن يتم خلال هذه المرحلة فصل الأطفال والشباب عن الكبار.

أو أن نتصور بأن تعليم الأطفال والشباب يمكن أن يصلح من عالم خاطىء، ولكن ما يحدث هو أننا نضع على عاتق التعليم كل ما عجز عنه الكبار اليوم (ديناميكية المجموعات، علم الاجتماع، تحليل النظم، الاقتصاد السياسي، تدريس الجنس، التغلب على النزاعات، النظرة الناقدة إلى الأدب الرخيص، استخدام الإحصاء) . . .

ولكن من خلال ذلك سوف يتفاقم في الغالب أيضا شعور الضيق، وشعور الإحباط بين الشباب والكبار.

أو أن نتصور أن المدرسة تستطيع كفالة تكافؤ الفرص غير المتكافئة من خلال نظام إدماجي يصحح الفروق في البيئة الأولى، بدلا من أن يتم هذا التصحيح من خلال واجبات مشتركة، وأشكال حياة مشتركة، التي يجب أن يتم بالطبع تنظيمها هي الأخرى.

أو أن نتصور بأن مدرساً ذا ثقافة بورجوازية، متخصصا في علم من العلوم ومدربا على أساليب التربية والتعليم يستطيع ـ ولو بلا اقتناع عميق ـ أن يرشد هذه الأعداد الضخمة من أطفال أسر العمال المتطلعة من البورجوازية الصغيرة إلى وعي ذاتي طبقي وثقافي إيجابي جديد.

أو أن نتصور بأن الأسرة ـ والأسرة وحدها ـ لا بد وأن تقدم السعادة، والأمان، والتعرف على الذات . . . في الوقت الذي تعوقها هذه التوقعات المبالغ فيها عن الوفاء بإمكانياتها الخاصة المتاحة لها.

إن التوقعات الضخمة محكوم عليها بالفشل، وتؤدي في هذه الحالة إلى صعوبات متزايدة في العلاقة بين الزوجين، وإلى المبالغة في إضفاء الحب على الأطفال، أو إلى كراهيتهم وإساءة معاملتهم، وإلى خيبة الأمل واتهام النفس، وفي النهاية إلى رفض النسل بصفة عامة، ورفض الزواج والعكوف عن تأسيس الأسرة بصفة خاصة. مع أن الأسرة هي الوسيلة لتكوين علاقات وطيدة واضحة ومنظمة. ثم إنها فيما بعد الملجأ الذي يحتاج إليه الناس في هذا المجتمع المحير.

نحن بحاجة إلى « البدائل » حتى يمكن أن ننظر نظرة تقدمية واعية إلى هذه التصورات وما قد يشابهها، ويجب أن نتأمل فيما يمكن أن تكون عليه الأشياء.

*

لقد قدم إيڤان إيلليش[10] بعض المشروعات المضادة التي تندرج في إطار نظرية المجتمع الشامل، ولكنها لم ترسخ، سواء في ضمير الناس ووجدانهم أو في الواقع.

وفي « الكيبوتس » ـ Kibbutz ـ نشأ بديل ـ بمعنى الكلمة ـ لنموذج الأسرة لدينا، وإن كان ذلك قد تم في ظل عوامل تاريخية وجغرافية وعرقية وسياسية محدودة ضيقة النطاق.

لقد أشارت جين جاكوبس[11] إلى الفرص العديدة في

---

10) Ivan Illich: Entschulung der Gesellschaft. München 1971 (Kösel).

11) Jane Jacobs: Tod und Leben großer amerikanischer Städte. 1963 (Gütersloh).

مدننا التي تتيح فرصة النمو الإنساني، هذا إذا لم نحطمها بأساليبنا الخاطئة.

شغلت بعض الأنماط الأخرى من علم تاريخ الشعوب فكر العلماء، وتخيلات العامة، ولكن لا يبدو لي أن أيا منها مقبول أو صالح للتقليد، فليس بينها ما يعد بنتائج كثيرة، أو ما يمكن تطبيقه، مباشرة أو مع بعض التعديل.

فإذا حاولنا مثلا نقل نموذج الكيبوتس (المستعمرة التعاونية التربوية) إلى عالمنا دون تغيير، فلن يشكل واقعا حقيقياً، وإنما سيكون مجرد جزيرة تربوية منعزلة عما حولها.

الأهم من ذلك هو أن يغري الناس أنفسهم في مواجهة هذه النماذج الأخرى بالتفكير بشكل مغاير في أنفسهم، وفي بيئتهم التربوية المعتادة، ثم يختاروا من هذه النماذج ما يناسب البيئة، والظروف القائمة.

إذا لم نحرر تصوراتنا فسوف نغرق في قضايا الإصلاح الشكلية.

إن هناك على وجه العموم نماذج كثيرة مثيرة للاهتمام لمن يريد أن يتفكر في: كيف يمكن للمرء أن يخلق مكانا جديدا للطفل لينمو فيه . . . مثلا:

- **المدن الإغريقية القديمة**
- **مدينة القرون الوسطى**
- **نموذج «منزل العائلة الكبير»** الذي كانت تعيش فيه نسبة كبيرة من السكان حتى القرن الثامن عشر.
- **نموذج الجماعات المشتركة في العمل والحياة** الذي أسسه ماكارنكو[١٢]
- **مدرسة االشارع الأول** التي أسسها جودمان ودينيسون[١٣]

إن هناك إمكانيات كثيرة لأن نتعلم الحياة من الحياة ذاتها . . . في الشارع . . . في الورشة . . . في أماكن البيع . . . الحانات . . . التجمعات . . . وفي التعامل مع الكبار.

لقد وصف لنا المؤرخون بشكل جلي: ماذا كان يمكن للمرء أن يتعلمه في منزل العائلة الكبير، الذي كان يختلط فيه السادة والخدم، الضيوف والعملاء، الأغنياء والفقراء، الصغار والكبار . . . والذي كان يوجد فيه قليل من الأثاث وكثير من المعاشرة، وما يحتاجه المرء فيه للحياة، في نشأته واستخداماته و تقييمه، فيصبح واضحاً مفهوما.

في كل «**مدارس الحياة**» هذه نجح أو مازال ينجح كل ما عجزت «**مدرسة الدروس**» عن أدائه، لأن ميدانها هو: الحياة بالفعل.

إن القضية هنا هي أن على الإنسان أن يؤدي واجبه . . . أن يكتسب جديدا إلى ما يتعلمه . . . وأن ينقل ما يعرفه إلى الآخرين بصورة ملموسة مفهومة . . . حتى الحيوان لا بد من رعايته، وإلا نفق . . . وليس هناك مجال لإقناعه بغير ذلك . . . والآلة لا بد من الاعتناء بها وتصليحها وإلا فلن يكون هناك إنتاج . . . وتنضب الموارد المالية . . . فلكل شيء نتيجة.

أما مدرسو اللغة، والأحياء، والهندسة فليس في وسعهم في حالة تقصير التلاميذ إلا إعطائهم درجات سيئة.

من المواضيع الجادة أيضا قراءة أنتيجوني (لوفوكلوس)، دراسة قانون الجاذبية، أو تقديم عمل كورالي جماعي، أو أداء أي شيء خاص جدا، أو الاحتفال بعيد، أو مواساة إنسان.

إن المدرسة لم تعد لتستطيع وحدها أن تخلق معظم أو أهم الحالات الجادة . . . فهي لا بد أن تخرج إلى البيئة المحيطة بها، أو أن تحضرها إليها، أن تدفع هذه البيئه لتصبح بيئه تربوية.

فإن نجحت المدرسة في أن تكون «**عالما متميزا**» وليس «**عالما مغلقا**» فإن الأطفال وإن لم يتم إعدادهم حقيقة

---

١٢) Makarenko أحد علماء التربية السوفييت، أسس بعد الحرب العالمية الأولى «الجماعة المشتركة» للأحداث والأطفال الذين فقدوا والديهم في الحرب، فيتعلمون، ويعملون فيها ويديرون.

١٣) Paul Goodman: Freiheit und Lernen, in: Neue Sammlung 5/69, S. 419. – George Dennison: Lernen und Freiheit, 1971, Frankfurt.

للدخول في عالم الكبار، فإنهم سوف يتعلمون كيف يستطيع المرء أن يعيش تماما حياته الخاصة . . .
فإذا ما استطاعوا ذلك وزاولوه وهم أطفال فسوف يفعلونه أغلب الظن أيضا وهم كبار.
أما في المكان الذي لا توجد فيه مطالب جادة، بل مطالب مدرسية فقط (وهي بدورها لن توجد إذا لم توجد المدرسة) فسوف يصاب الأطفال فيه بمرض العصر الذي نعيش فيه: الرغبة في التدمير، عدم المبالاة، وتأصل عدم المودة والألفة (وهو ما شخصه إيريش فروم بأنه ثأر الحياة التي لم تعش ولم تتحقق.)
إن النماذج «المضادة» التي أشرت إليها توحي إلينا «بالنظريات» التالية التي يجب أن نسعى إلى تحقيقها بالتدريج كلما سنحت الفرصة:
- من الضروري خلق «**وحدات إنسانية**» للحياة يمكن للمرء إن يعيش فيها . . . وأن يتعلم فيها في نفس الوقت: كيف يمكنه أن يعيش؟ ويجوز أن نرى ذلك متحققا في «**منزل العائلة الكبير**».
أما «**وحدات الحياة**» التي نعرفها الآن، فهي شديدة الضخامة (المصانع، المدارس، الجامعات، المدن، الدول) كما أنها مجزأة أو منقوصة (لا يمكن أن يرى المرء فيها أي تلاحم أو ترابط).
- يجب أن نتيح الفرصة للأطفال لمعرفة ماذا تعنيه العلاقات الوثيقة الدائمة، وماذا تعنيه الجماعة الحامية (وليست المحمية!)، والنظام الذي يتم خلقه ذاتيا.
إن الاحتياجات الأساسية لأطفال اليوم - التي يجب أن نكرس أنفسنا أولا لتحقيقها - ليست التعليم، أو فرص التعليم، ليست النشاطات والدوافع، ليست التحرر من التبعية والعلمية، ولكن هي فرص لعمل ضروري ومشترك ومؤسس على الثقة والمودة.
إن كل النقاط الأول هي أشياء ضرورية، ولكنها تأتي في المقام الثاني، أي بعد إشباع الاحتياجات الأساسية.
- يتعلق بالنقطة السابقة إلغاء ذلك الفصل المعتاد بين التربية كعمل مهني، وبين الاتصال والعلاقة الشخصية، ذلك الفصل الذي يوجد في الحقيقة في كل فروع حياتنا الاجتماعية الأخرى.
إن الصداقة التي كانت عند الإغريق مفهوماً سياسيا، [١٤] تصبح بهذا مفهوماً تربويا واجتماعيا.
فمن خلال الصداقة، وبوجودها يتعلم الإنسان أن يؤدي شيئا للآخرين، دون أن يراوده الشعور بفقدان شيء، أو بالتضحية، أو أنه يؤدي عملا استثنائيا بدافع الحب فحسب.
- ويرتبط بذلك تنوع الخبرات إلى أقصى حد مع انتظامها في إطار وحدة واضحة مفهومة، فمن الخطأ أن نحاول - سواء في المدرسة أو الأسرة - أن نفرض «**الحرية**» أو «**النظام**»، أو أن نفرض الفصل بين الأعمار المختلفة، أو الاختلاط بينها، أو أن نؤكد الفردية أو الرابطة الجماعية، وإنما يجب - حسب الإمكان - أن يوجد كل منهما وأن يتم تمثيلهما من خلال أشخاص مختلفين، وأن يوضعا في أماكن مختلفة، وأن يعبر عنهما في مواضيع مختلفة.
- يجب أن يكون من نصيب الأشياء الملموسة، والواجبات، والمواقف العملية، الجزء الأكبر من التأثيرات التربوية، فالاعتقاد في القدرة على عمل شيء (التحدي)، والتمرين (التعود) والقدوة (إمكانية تقليد المثل الأعلى) هي موضوعات تربوية أكثر قوة من تلك التي يدعو لها اليوم علم التربية التقدمي.
- إشراك الأطفال والشباب في العمل والسياسة (نحن نشركهم في العلم فقط) ويصف برون فنبرنر Bron Fenbrenner: كيف يحدث ذلك اليوم في الاتحاد السوفييتي، سرعان ما يذكرنا وصفه بمدارس الشارع الأول، التي أسسها جودمان، والصور التي قدمها

١٤) Vgl. Hannah Arendt: Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten. München 1960 (Piper), S. 39.

آريـاس للعصور الوسطى ، وحـكم البوربـون في فرنسـا .
- يتعلق بذلك أن يكون هناك الوقت ، وقت الذين يعملون من أجل الذين يتعلمون ، وقت الآباء من أجل الأطفال ، من أجل هؤلاء الذين لم يتم إعدادهم بعد ، والذين ليسوا منتجين بشكل مباشر بعد ، وليسوا مقيدين بعد بإطار إنتـاجي معلوم .

إن الأطفال والشباب هم بالضرورة القيم المتحركة والواضحة في العملية الاجتمـاعية ، وتبين العصور القديمة ، وكثير من الحضارات غير الأوربية أنه يمكن للمرء أن يعيش بشكل طيب ومعقول مع هذه القيم .

أما أن تكون هناك رغبة في « ترشيد » الطفولة والشبـاب ثم الاحتفاظ - في نفس الوقت - بالنظام الذي يصلح للكبار ، ويرتبط بحياتهم فسوف يؤدي ذلك إلى نوع من الخلل العصبي الذي نعـاني منه اليوم ، وسوف يخلق بالتـالي وبصفة مستمرة ذلك التناقض ، وهو : الرغبة في أن نجعل من الأطفال أناساً نـاضجين (عقليا وخلقيـا) ، ذلك لأننا لا نعتبرهم هكذا ، هذه الرغبـة تخلق منهم في واقع الأمر « أطفـالا » ، وتمد على أية حال فترة الطفولة .

أمـا إذا كـان لـدى الـشخص الوقت لكي يشركهم معـه كأشخاص صغـار وذوي خبرة محدودة ، فسوف يكسب بـالتـالي كثيراً من الوقت .

ويعتقد بروڤينبرنر أنه يمكن أن نثبت أن اتجـاه الأطفـال والشباب لتقليد تصرفات وحياة المجموعات المتمـاثلة معهم (والتي لا يمكنهم أن يتعلموا منها الكثير) ليس إلا نتيجة لتخلي الكبـار عنهم .

وعلينـا الحـذر من أن يقودنـا كل ذلك إلى نـوع من « الطوبـاوية » فليس لدينـا في هذه اللحظة ما هو أكثر أهمية من الواقعية ، بل إن ما أعتبره أكثر الإجراءات التي يمكن أن نتخذهـا ، واقعية هو أن نكشف هذا اللغو والبـاطل النـاشئين عن الأسرة والمدرسة والوظيفة وكل أشكال الحياة المحدودة بحدودها ، باعتبارها أشياء مطلقة .

وقد يكون ذلك هو شرط التغييرات التي يمكن أن تمنع استمرار نمو ذلك الخيال « الطوباوي » الكاذب ، الذي يدعو إلى إلغاء المدرسة ، وتصفية الأسرة ، وتأميم التدريب المهني .

إننـا نعيش في عـالم يحتم التعـاون والعطاء المتبادل بين مجموعات الأعمـار المختلفة ، والواقع أننـا لم ننشيء هذا العالم « كعوالم » خاصة للمجموعات المختلفة ، وإنما أقمنا فيه مناطق منعزلة وبيوتا للحجر الصحي ، ذلك أننـا نخضع مجموعات الأعمار الأخرى لأغراض عالم الكبـار .

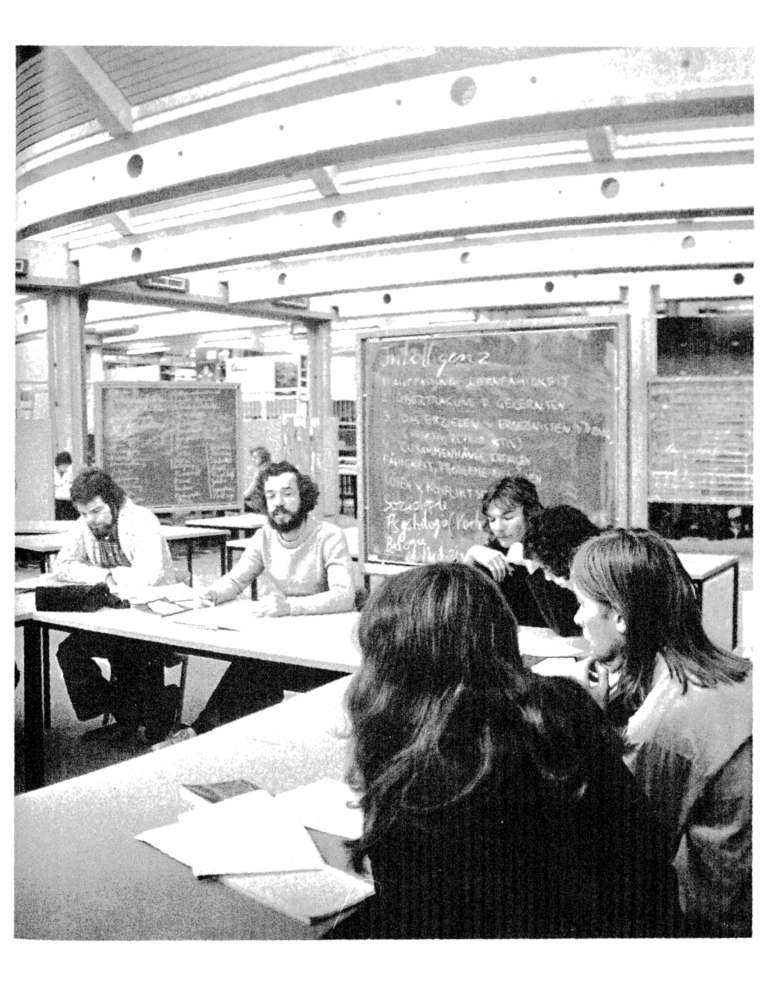
إن الإجراءات التي اتخذها عالم الكبار لإلغـاء الفصل بين الأجيال في فروع الحيـاة الاجتماعية المختلفة ، تبقى في الواقع على هذا الفصل ، ولن تكون لهـا فاعلية ما لم تغير هذه الإجراءات حياة الكبـار أنفسهم .

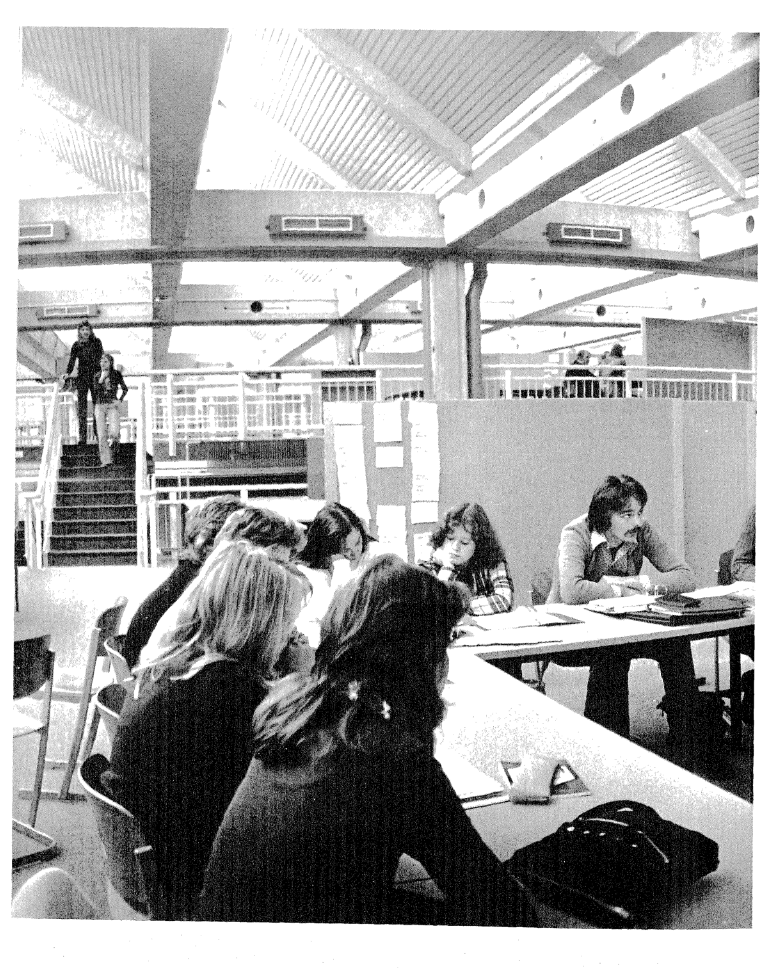
ليس الهدف هو أن نقدم الخدمات لفئات الأعمار الأخَر ، وليس الهدف أن نتولاهـا بالرعاية وأن نطلق لهـا العنـان ، وإنمـا أن نعيش معها في هذه الحياة المشتركة التي لا بد أن نحولهـا إلى حياة إنسانية ، ونتحمل فيهـا مسؤولية ادعـاءاتنـا وأعمالنـا واقتنـا عاتنـا ، نتحمل فيها أيضـا مسؤولية مطـالبنـا من هذه الحيـاة ، ومسؤولية أعمـالنـا واقتنـاعـاتنـا . . .

وسوف يمكننا أن نؤدي هذه المهمة بصورة أسهل عندمـا نعرف حدود امكانيـاتنـا ، وحدود قدراتنـا على التـأثير .

*

لست سعيدا بأن أقف وسط هذه المنصة العـالية التي ذكرهـا كومينيوس . . . فأنا أشعر بمـا ينازع الشباب من شكوك ، وأحس كذلك بذلك الضغط الذي يمـارسه الجيل الأكبر سنـا ، وإن كان هذا الضغط في تنـاقص مستمر . . . ويراودني كذلك إحساس بأني أبالغ في النظر إلى دوري كاحد الراشدين أو الكبار ، فلست على درجة كبيرة من الغفلة حتى لا أعترف بذلك ، ولست أيضا من الغفلة بحيث أترك عالمي ينحدر إلى الفوضى والخراب ، فواجبي أن أشرح عالمي ، وأفتح مصراعيه للناس ، واجعله جديراً بالاحترام .


Intelligenz





«بولا بيكر مودر زون»، حوالى عام ١٩٠٦.

بولا بكر مودر زون

من ملف حياتها وأعمالها

(عرض إذاعي تسجيلي بمناسبة مرور مائة عام على ميلادها)

تعد بولا بكر مودرزون الفنانة التشكيلية الألمانية الوحيدة في العصر الحديث التي تخطى صيتها النطاق المحلي إلى النطاق العالمي

الأشخاص:

الراوي	(ر)	المتحدث الأول	(م١)
المتحدثة	(م)	المتحدث الثاني	(م٢)

ر: المكان هو ڤوربسڤيدا (Worpswede)، مستعمرة الفنانين على بحيرة تويفل بالقرب من مدينة بريمن. اليوم الثاني من نوفمبر عام ١٩٠٧. بهجة كبيرة تغمر منزل الرسام (أوتو مودرزون). لقد وضعت زوجته بولا مولودة. أخيرا وبعد ساعات مثيرة عم الهدوء والفرح. الأم والمولودة تتمتعان بصحة جيدة (فاصل قصير).

بعد ذلك بثمانية عشر يوماً تود بولا مغادرة الفراش. لقد عيل صبرها، لم تعد تحتمل وهي الممتلئة بالحيوية والنشاط الخلاق أن تتوقف عن العمل أكثر من ذلك. لماذا يفرض عليها أن ترقد باستمرار دون حركة؟ وأية فائدة من ملازمة الفراش؟ وترسل بولا في استدعاء أخيها «كورت» الطبيب بمدينة بريمن.

م١: ويحضر كورت على عجل، ويعيد فحص بولا بدقة، ويسمح لها بمغادرة الفراش، فتبادر إلى ارتداء ملابسها بمساعدة المشرفة عليها. ثم تخطو دون جهد، يساندها زوجها وأخوها إلى حجرة الجلوس. في وسط الحجرة يوضع لها كرسي مريح لتجلس عليه في سعادة واسترخاء، ويحيط بها الرجلان من اليمين واليسار. أما الطفلة فقد أطعمت حتى الشبع. الأنوار تشع من شموع الثريات المضاءة.

م: إن الموقف قريب الشبه بليلة عيد الميلاد. كم أنا سعيدة، سعيدة جداً!

م١: وفجأة تشعر بولا بثقل في ساقيها، وترتفع منها بضعة أنفاس محشرجة - وتهمس قائلة:

م: وا أسفاه!

م١: ثم تفارق الحياة.

(فاصل قصير)

ر: سبب الوفاة وفقا لتشخيص الطبيب هو «الجلطة». لقد ضاعت الفرصة. ماتت بولا بيكر مودرزون في عامها الحادي والثلاثين. من كانت هذه المرأة؟ في نظر الغالبية هي زوجة فنان له تقديره، أما في نظر القلة التي عرفتها عن قرب فهي: فنانة سامية عظيمة قلما جادت بها الأيام.

م١: كانت إنسانا حمل على عاتقه مسؤولية حب الحياة، وإنماء هذا الحب، لم تستغل موقفا ما لتحقيق مصلحة أو عائد. «لقد عرفتها وعشت معها معجزة مست الأعماق. كان مرسمها صغيرا، ولكن الحياة النابضة القوية في هذا المرسم كانت تحلق دون انقطاع مع كل ما هو حي متدفق في هذه الدنيا».

ر: كان هذا حديث (برنهارد هوتجر)، الذي وجهها كصديق، وأول من أقرها على الطريق، مأساة حياة بولا أنها ماتت مجهولة، ولم تحس شيئا من مجدها الذي جاء بعد ذلك. ومع هذا فمن الواضح من مذكراتها وخطاباتها أنها كانت تؤمن بمجدها.

بعد وفاتها المبكر لحق بها غبن آخر، ذلك أن زوجها وقع على صورها بطريقة عشوائية. كان رأي بولا دائماً أنها رسمت صورها بصفتها بولا بيكر وليست بصفتها امرأة تحمل اسم زوجها (مودرزون). وعندما كانت توقع على اللوح، كانت توقع «ب ب م»، على خلاف الاسم الذي عرفت به في تاريخ الفن («پ م ب»). ويعود التوقيع «پ م ب» على اللوح إلى الأرمل مودرزون الذي وضعه مؤخراً وبطريقة تعسفية أحيانا. طول حياة بولا لم تلق صورها ورسومها في الأعم سوى السخرية والاحتقار. في بعض الأحيان كان يساعدها على الخروج من عزلتها حب أمها الراسخ، وكانت أمها سيدة طيبة واسعة الأفق تحب ابنتها وتقدرها.

م: «لاشك أن الدم أقوى رباط. إنه يقيم الجسور عبر الهوى الساحقة. ولا بد للمرء أن يمدح الخالق الذي أبدع تلك العصارات المتشابهة».

ر: كتبت بولا بيكر مودرزون هذه الكلمات إلى أمها. كانت هي نفسها تحمل طفلا في أحشائها. كانت صلتها بأمها أقوى وربما أيضا أعمق من صلتها بأبيها. كانت طبيعة أمها المرحة وإنسانيتها الجذابة هي التي أكملت على أحسن وجه الصورة التي ورثتها عن أبيها، صومة رجل جاد منطو مع كونه إنسانا عادلا. كان الأب ينتمي إلى أسرة من العلماء ورجال الدين، أما الأم فقد كانت

سليلة أسرة من أسر العسكريين ، وكانت بولا ثـالثة أطفال الأسرة السبعـة .

م٢ : متى وأين ولدت بولا بيكر مودرزون؟

ر : في الثـامن من فبراير عـام ١٨٧٦ في درسدن . وفي الثـانية عشرة من عمرهـا انتقلت بولا إلى بريمن ، بعـد نقل والدها مهندس السكك الحديدية إلى تلك المدينة . وهنـا في مقـاطعـة سـاكسن السفلى تفتحـت ملكتهـا الفنية ، هنـا كان موطن فنهـا .

م٢ : ومتى بدأ اتجـاههـا إلى الفن؟

ر : لا توجد بهذا الخصوص معلومـات أكيدة . ولكن على ما يبدو لم يكتمل لهـا النضج في سن مبكر . فليس في خطاباتهـا الأولى من لندن كفتاة صغيرة ـ وكانت لندن أول هدف لرحلاتهـا الكبيرة ـ سوى بعض الإشارات إلى مدرسة من مدارس الفن التحقت بهـا .

م : « أتلقى هنا يوميـا دروسا من الساعة العـاشرة إلى الرابعة . في البداية أرسم فقط صوراً بسيطة جداً ، ومتى تقدمت في ذلك أرسم بـالفحم عن نمـاذج إغريقية . وإذا أمكنني الاستمرار فسوف أقوم بالرسم والتصوير عن نماذج حية . ولست آمل في بلوغ ذلك .

ر : ومع ذلك فقد شقت بولا طريقهـا ـ كما قالت ـ حتى وصلت إلى النمـاذج الحية ، ولكن ثقتهـا بنفسهـا لم تكن كافية ، ولم تستطع الاستمرار واختفت في هدوء وإلى الأبد من مراسم لندن . وفي سنة ١٨٩٣ عـادت بولا إلى ألمـانيـا . كان عليهـا أن تختار مهنة ما . ولم تتردد طويلا في اتخاذ القرار وطلبت من والدهـا :

م : دعني أحترف الرسم .

ر : وكان الوالد يعارض هذا . وكانت لمخـاوفه في ذلك الزمن العذر الكافي . « امرأة رسامة » في أسرته؟ غير معقول ! ثم تكوين بولا الرقيق . هل سيكون لدى بولا من الطـاقة ما يكفي لأن تفرض نفسهـا وفنهـا بالرغم من كل العقبات؟ كلا ، كلا . من الأفضل أن تلتحق بولا بمعهد تأهيل المعلمـات . ولكن بولا نجحت في إقناع والدهـا بقدراتهـا . وها هي تجتاز الامتحان الصعب بتفوق كبير . ويسمح لهـا الأب بالذهاب إلى برلين للدراسة الفنية . في إمكانهـا أخيراً أن تصبح رسـامة .

ر : بولا تكتب إلى عـائلتهـا : برلين فى ٢٣ أبريـل ١٨٩٦ .

م : « الأيام تمر بسرعة البرق . ليس لدي وقت للشعور بالوحدة أو الملل . وأنا أقضي أربعة أيام فى الأسبوع صباحا في دراسة الرسم ، إنه ما يشغل كل عقلي الآن . »

ر : برلين فى ١٨ مـايو عـام ١٨٩٦ :

م : « سوف أبذل قصارى جهدي لكي أخلق من نفسي كل ما هو ممكن . أمامي سنة رائعة مليئة بالخلق والإبداع . مليئة بالرضى والأمل في الوصول إلى الكمـال . »

ر : برلين فى ١٤ مـارس ١٨٩٧

م : « أعزائي ، أيمكن تصور أننى أملك هذا ! أن أعيش كلية في الرسم . إن ذلك في منتهى الروعة . أيمكن أن أصل إلى شيء؟ هذه أمنيتي ، ولكني لا أود مطلقـا أن أفكر في ذلك . إن هذا التفكير يجعلني قلقة . »

ر : صيف عـام ١٨٩٧ . بولا في بريمن عند والديهـا . المنـاظر الطبيعية خارج المدينة تجذب المرء إليهـا . الطبيعة الفسحة ، المستنقعات والخضرة . إن الأبدية تكمن في ذلك الاتسـاع . ثم روعة الألوان . وتسـافر بولا إلى ڤورپسڤيده . من تلك القفزة إلى الريف ، وبدون مبالغة ، نالت حياتهـا وفنهـا الصبغة الخلاقة . وتكتب بولا :

م : « ڤوربسڤيـدا ! صوت الأجراس الخـافتـة ! أشجـار البتولا ، البتولا والصنوبر والمراعي القديمة . . . المستنقعات الجميلة ذوات اللون البني الرائع . . . القنوات بمـا ينعكس عليها من مناظر داكنة ـ في سواد الأسفلت . . . نهر « الهـاما » Hamme ، وعلى سطحه الأشرعة الداكنة . إنها أرض الأعـاجيب ، أرض الآلهـة . »

بولا بيكر مودرزون : صورة ذاتية ، ١٩٠٧ . رضيع ، ١٩٠٣/١٩٠٥ . فلاحة صغيرة ، ١٨٩٩/٩٨ . امرأة من بيت الفقراء ، حوالى ١٩٠٦ . صورة حياة هـادئة ، ١٩٠٧ . صورة سيدة بقبعة وحجاب . حوالى ١٨٩٨ ◀

بولا بيكر مودر زون : فلاحة صغيرة ، ١٨٩٩/٩٨ . صورة ذاتية

















ر: وهكذا بدأت بولا تتعبد في محراب أولئك الذين اكتشفوا هذه المعجزة.

م١: ماكنسون Mackensen

م: «إنه يرسم صور شخوص للطبيعة وللناس، وكلما كانت الرأس معبرة. كانت الصورة شيقة. إنه يفهم الفلاح جيداً. هو رجل ممتاز، مستنير بكل معنى الكلمة».

م١: فوجللر Vogeler

م: «شاب رائع محظوظ. إنه أحب الجميع إلي».

م١: أوڤربيك Overbeck

م: «لقد حاولت أن أراه بمشاعري. الألوان في مناظره الطبيعية جريئة للغاية.»

م١: مودرزون Modersohn

م: «لقد رأيته مرة وبطريقة عابرة. في عينيه شيء رقيق جذاب. في مناظره الطبيعية التي رأيتها نغمة عميقة خاصة ... شمس الخريف الحارة الدافئة ... أو المساء الحلو المليء بالأسرار ... إنني أود أن أتعرف على ذلك الإنسان - هذا المودرزون.»

ر: جمل مليئة بالافتتان والحماس، ولكنها خالية من العمق. ومع ذلك فقد وضع الأساس لتعلقها «بڤوربسڤيدا» واسم أوتو مودرزون مرتبط بهذا المكان. ولكن مصير بولا وتطورها مازال معلقا بين برلين وفوربسڤيدا.

م٢: أيمكن تحديد الآباء الروحيين لفن بولا بيكر مودرزون؟

ر: من العسير للغاية. في باريس تتلقى الكثير من الانطباعات والإيحاءات ولكنها جميعا تنصهر سريعا في أعمالها الفنية. وفي برلين تتأثر في البداية بأعمال رامبرانت، ولكن هذا التأثر لا ينعكس على لوحها، وإنما يحظى رامبرانت باعجاب وحماس تلميذة الفن وليس أكثر. وبنفس النظرة ترى بولا تيتسيان Tizian وروبنز Rubens. وتستطرد بولا فتقول:

م: «وقعت أيضا في أسر أعلام الفن الألماني: دورر Dürer، لوكاس كراناخ Lukas Cranach. خيط ضوء رفيع أصابني من هولبين Holbein. لقد أفرطت في الغرام. إن المرء يشعر برهبة كبيرة أمام الإنسان. وهذا أمر مفيد لأن هذه الرهبة تهبط في حياة المدن الكبيرة إلى الحد الأدنى. هل هناك ما هو أجمل من إنسان سام؟»

ر: بعد برلين وڤيينا ترحل بولا إلى النرويج. وتعقبها رحلة عبر الريف، تلال خضراء وأشجار البتولا المرحة، وهذا يثير في بولا الشوق إلى «ڤوربسڤيدا».

م: «إنني فرحة بأني سأرى ڤوربسڤيدا، وفرحة بما تم في هذا العام. سوف أسافر قريباً إلى الوطن.»

ر: بعد ذلك بشهور قليلة استقرت بولا نهائيا بڤوربسڤيدا.

م: «هنا في هذه الوحدة ينكمش المرء إلى نفسه فقط. إنني أشعر بها في داخلي كالنسيج الخفيف، كالاهتزاز، كرفرفة الأجنحة، كالاسترخاء المنعش، كأخذ النفس، إذا أمكنني يوماً ما أن أرسم فسوف أرسم هكذا.»

م٢: من الذي أحس في ذلك الوقت بطريق تلك المرأة؟ أوتو مودرزون؟

ر: ربما. لقد رأته بولا مراراً، وكانت تشعر بأنها منجذبة إليه. إن رباط الصداقة منحها قوة. وقد نمت هذه الصداقة تدريجيا حتى تحولت إلى ارتباط مصيري.

م: «لقد أعجبني أوتو مودرزون جداً، في استطاعتي أن أصاحب لونه المختار بقيثارتي. إنه أصبح محبوباً لنفسي ...»

ر: بذلك اعترفت بولا لأبيها. في البيت يصاب الأبوان بقلق شديد. إنهما يحبانها وهذا هو المهم. كم عجيب تطور ابنتهما! من الصعب التكهن بشيء. هل تستطيع إثبات وجودها؟ والحاح بولا عليهما في أن يكونا مطمئنين. إنها تطلب دائما الصبر. كان ذلك الوقت

عصبياً بالنسبة لپولا . الشك يراود قلبها ، والمتاعب ، ومع ذلك فهي دائماً تشعر بنفس السعادة الروحية وهي ترسم . من يستطيع أن يصف نشوة الإبداع؟ إن الشعور هو كل شيء! وفي ذلك الصراع تنتصر الثقة بقدرة النفس

م: لا تقلقي علي يا عزيزتي .

ر: تؤكد پولا لأمها ، وتضيف:

م: «إن لدي العزم الأكيد والرغبة في أن أجعل من نفسي شيئا لا يخجل منه ضوء الشمس ، بل يعطي هو أشعة ولو قليلة. إنني ما زلت صغيرة وأشعر بالقوة في داخلي. تمهلوا قليلا وسوف يكون كل شيء على ما يرام!»

ر: پولا تفكر في معرض صورها في بريمن. لقد تحدد الميعاد . . . إنه أول معرض لپولا ولا بد أن يكون جيداً ، ذلك لأن مستقبلها ما زال متأرجحاً ، أو هكذا يبدو على الأقل. إن پولا واثقة من نجاحها . وسوف يفتتح المعرض في ديسمبر ١٨٩٩ بصالة الفنون. إن پولا في حاجة إلى النجاح أمام العالم كله .

م٢: وكيف كانت النتيجة؟

ر: «مدمرة. لقد قضى النقد على كل شيء. لم يترك لپولا ولا شعرة في رأسها. كان معجزة الفن ومعبود الجماهير في ذلك الوقت «آرتور فيتجر» A. Fitger. كان هو ممثل الذوق الفني لمدينة بريمن في «جريدة ڤيزر» Weser .

م٢: وماذا كان رد فعل پولا؟

ر: لا شيء على الإطلاق. مجرد ملحوظة قصيرة عابرة في مذكراتها اليومية. هذا هو كل شيء. كم كان عميقاً الجرح الذي أصاب پولا؟ الآن هي في مسيس الحاجة إلى الطاقة التي طالبها بها أبوها عندما طلبت إليه قائلة «دعني أصير رسامة» حتى يمكنها أن تثبت وجودها على الرغم من كل القوى المعاكسة.

من تواضعها نبعت كل قواها الجديدة ، لقد دفعت بها هذه القوى ووجهت كل رغباتها إلى الفن. وبدأت پولا طريقها من جديد. في باريس. وصلت پولا إلى العاصمة الفرنسيه في مطلع عام ١٩٠٠. وهناك حظيت برعاية كلارا فستهوف ـ صديقتها من ڤورپسڤيدا (وزوجة الشاعر ريلكة فيما بعد).

م١: باريس عام ١٩٠٠. كان معنى ذلك بالنسبة لأي رسام شاب في ذلك الوقت تحقيق كل شيء في العالم. تحقيق كل الرغبات. طبعاً مجرد خيال إذ أنه كان على أعظم الفنانين الذين ذاع صيتهم وقتذاك أن يكافحوا بكل قواهم من أجل أن يعترف العالم بهم ، أو الانتظار دون جدوى. ومع ذلك فقد بزغت شمس عصر جديد للفن. لقد أكتشفوا النور والهواء ، وحرية الشمس ، والزرقة اللانهائية للكون: فنانون مثل مانيت Monet ، مونيت Monet ، رنور Renoir ، فان جوخ van Gogh ، سيزان Cézanne .

م: هل كانت پولا تعرف قادة المدرسة التأثيرية؟

ر: في البداية لا. لقد تعرفت عليهم فيما بعد ، في آخر إقامة لها في باريس. وقبل موتها بقليل. في ذلك الوقت ـ عام ١٩٠٠ ـ كانت معجبة بلوسين سيمون Lucien Simon وكوتيت Cottet ـ وهما رسامان نسيهما العالم منذ زمن طويل ـ فيهما غرابة ولكنها غرابة مفهومة.
لقد رأت پولا ڤورپسڤيدا مرة ثانية في صورهما وخاصة في بعض صور كوكيت مثل «في بلد البحر». ذكرتها تلك الصور بماكنسن وبڤينن. كذلك رأي پولا في باريس لا يخلو من الغرابة. كم كانت معرفتها بالحياة ضئيلة. لقد أدركت القوى المضيئة في العالم دون المظلمة ، القوى الفعالة لا القوى المعطلة ـ ولكن كيان پولا بدأ يتفتح بالتدريج .

م: «إن باريس تشعرني بالجد. هنا أشياء كثيرة محزنة. وما يجب أن يكون مرحا بالنسبة لأهل باريس فهو أحزن الكل. إنني أشتاق أحيانا لأن أتمشى في المستنقعات»

ر: جدير بنا أن نمعن النظر في هذه الكلمات. فقد كتبت في وسط باريس، في تلك المدينة التي يطغى بريقها على كل ألم. ماذا كان يجول بخاطر بولا؟ هل كانت تدرك لأول مرة الحدود العجيبة لوجودها، والتي لا تستطيع أن يحلها سوى الزمن؟ هل تعود تتحسس بداية تطورها وتحاول أن تعطي الأشكال القديمة معنى جديدا؟ إن بولا قد نضجت. وما أن يظهر أوتو مودرزون فجأة في مرسمها حتى تحسم أمرها وتعود معه إلى ڤوربسفيدا.

م: «في لحظات اليأس الشديد التي عشتها هنا في باريس كنت أترك أفكاري دائما تتجول إلى ڤوربسفيدا. كانت تلك دائما وسيلة رائعة، بعدها كان الاضطراب يتبدد ويعود إلى نفسي هدوء مريح.»

ر: في بريمن ينتظر الوالدان بولا بفارغ الصبر. هناك ثورة في البيت. الأب ـ مع كونه عضواً في رابطة الفنانين ـ لا يمكنه أن ينسى نقد آرتور فتجار اللاذع. ليس له أن يخلد إلى الراحة: «على بولا أن تحترف أخيرا وبطريقة جدية حرفة أخرى بدلا من الرسم، الأمر الذي يسيء إلى سمعة الأسرة.»

م: اليوم كتب لي أبي يطلب مني البحث عن وظيفة».

ر: جاء ذلك في يوميات بولا. لقد عاد الصيف، صيف ڤوربسفيدا. الطبيعة متفتحة. أسرة بولا تلح في طلب اتخاذ قرار. ويأتي القرار مخالفاً لكل التوقعات. لا بد أن بولا قد صارحت أوتو مودرزون بضيقها. كانت الصداقة بينهما قد توطدت للدرجة التي تساعد على تخطي امتحان أصعب. في الخريف تمت خطوبة أوتو مودرزون وبولا بيكر. وفي ٢٥ مايو عام ١٩٠١ تم زواجهما. إن الخطاب الآتي قد يبدو لنا عاطفياً. ولكنه في الواقع وليد شعور صادق:

م: «مليكي! إنني الفتاة التي تحبك وتهبك نفسها. والتي ذاب حياؤها وذهب كأنه حلم. هذا هو تواضعي ـ عزيزي ـ إنني أعطيك نفسي كما هي وأضع نفسي بين ذراعيك قائلة: هأنذا.»

ر: يا لعظيم حبها! ويا لنقاوة تفانيها! ولكن زواجها ظل خاليا من السعادة. لقد تزوجت بولا بتوقعات كان من العسير تحقيقها. لم يكن باستطاعة بولا أن تواجه واقعية الحياة.

م: «في السنة الأولى لزواجي كنت أبكي كثيرا، وكم كانت دموعي غزيرة، كما كان الحال في أيام طفولتي ... لقد علمتني خبرتي أن الزواج لا يزيد من السعادة. إنه يبدد ذلك الخيال الذي تعيش فيه الروح وتتوهمه بأنها ستجد توأماً لها. إن المرء يحس في الزواج إحساساً مضاعفا بأنه مغبون، غير مفهوم، لأن كل ما مضى من حياته ضاع في البحث عن إنسان يفهمه، ومع ذلك: أليس من الأفضل أن يواجه المرء ذلك التصور الخاطىء وجها لوجه من خلال الحقيقة الموحشة الكبيرة؟.

ر: وأخيراً وجد الصراع في حياتها طريقه إلى فنها، وأنضجت الخبرة ملكة الخلق، وارتفعت بفنها بل وغيرته من الأساس.
ما بدأته في باريس تكامل أخيراً.
وبعد أن كانت باولا تقلد الطبيعة في لوحها بدأت الآن تعبر من الداخل إلى الخارج، وبدأت تعبر في لوحها عما يملأ أعماقها من خبرات ذاتية وانطباعات.

م: «إن هذا الاندفاع المباشر إلى الهدف هو أجمل ما في الحياة. لا يعادله أي شيء. هو أن أركز كل قواي على شيء واحد. إنني أضع رأسي في حضنك الذي خرجت منه شاكرة لك ما منحتني من حياة.»

ر: هذه الكلمات موجهة الى أمها. ولعلها كانت تحس إحساساً خفيا بنهايتها المبكرة.

م: «إنني أعلم أنني لن أعيش طويلا. ولكن أهذا شيء محزن؟» هل يكون العيد أكثر جمالا إذا طالت مدته؟»

ر: ثلاث مرات قطعت بولا عملها الفني في ڤوربسڤيدا وانتقلت بطاقتها الفنية إلى باريس محاولة هناك أن تزيد تلك الطاقة عمقاً. وكانت أخر تلك الزيارات لباريس هرباً من زواجها. لم يكن صراعها مع زوجها مجرد صراع إنساني، بل أصبح أمراً لا يمكن التغلب عليه بسبب الهوة الفنية العميقة التي كانت تفصل بينهما. لقد حاولت أن تجد في الفن مخرجا من الضائقة التي كانت تعتلج في نفسها. كانت في وحدة تامة، ومع ذلك فقد فتحت الوحدة أمامها آفاقاً رحبة. تعلمت أن تدرك ما كان مغلقا عليها عندما شقت طريقها لأول مرة قبل سنوات إلى باريس: غنى الحياة اللانهائي، والطرق المتعددة إليه.

في آخر إقامة لبولا في باريس، قابلت الفنان: برنهارد هوتجر Bernhard Hoetger فعرفها، وما كان له إلا أن يقول لها الكلمة التي حررتها.

كان برنهارد هوتجر ـ وهو أصلا من ڤستفاليا ـ في أوج مجده آنذاك، وكان لرأيه ثقل أبعد من ثقل النقد الألماني بأجمعه.

م: «كان ما أعطته غنى وإبداعا. كانت كلماتها دائماً تثير في أعماقي الكثير من التوتر والتوقعات. كانت تفكر في بساطة وعمق. بعد أسابيع من تبادل الآراء المثير أفلتت من فمها مرة هذه الكلمة: نعم، لو أنني رسمت هذا لكنت قطعاً رسمته بطريقة أخرى. عجباً ـ أنت ترسمين؟ ثم جاء الرد غاية في التواضع: نعم.»
وقفت واقفا واقتحمت مرسمها لأول مرة مدفوعا بحب الاستطلاع. هناك وقفت في صمت مأخوذاً أمام معجزة. تعثرت الكلمات في فمي. لم أستطع سوى أن أقول لها: إن كل هذه الأعمال عظيمة. احتفظي بإخلاصك لذاتك واستمري على ذلك. لا تذهبي مرة ثانية إلى المدرسة. كان الناس قد نصحوها بالذهاب إلى المدرسة لأنهم في ڤوريسڤيدا كانوا ما زالوا يعتقدون أنه يجب عليها أن تتعلم الرسم. عندما قلت لها ذلك غمرتها سعادة فياضة. وفي اليوم التالي كتبت لي خطابا مؤثراً:

م: «إن اعتقادك بي هو أجمل هدية بالنسبة لي في كل العالم. لقد وهبتني أروع ما في الوجود ـ وهبتني نفسي. لقد عادت إلي الشجاعة. كانت شجاعتي دائما تتأرجح أمام أبواب موصدة، لا تعرف أن تدخل أو تخرج، لقد فتحت الأبواب، وأجزلت العطاء. بدأت الآن أشعر أن في استطاعتي أن أصنع شيئاً، وعندما أفكر في ذلك تغلبني دموع الفرحة.

ر: وكافحت بولا من أجل استقلالها الداخلي. في صورها تبدو بكل ذاتيتها ـ لا يمكن أن يلتبس الأمر على أحد ـ هي بولا بيكر مودرزون، عرفت الحرية وبقيت كذلك أيضا حتى عندما أصلح أصدقاؤها بينها وبين زوجها. كانت تود أن تصبح أما، وحامت بفنها حول هذه الرغبة، فكانت تفضل رسم الأطفال والنساء، وأخيراً رسمت نفسها كامرأة حامل. في حياة بولا كان فنها وكيانها كامرأة وأم يكونان وحدة متصلة. وماتت بولا فجأة في ٢٠ نوفمبر عام ١٩٠٧ وهي في ذروة الإبداع. (فاصل قصير).

في ڤوربسڤيدا ـ في مقابر كنيسة القرية ـ ترقد بولا بيكر مودرزون، حيث أرادت أن تستريح، وفوق قبرها يرتفع تذكار صديقها برنهارد هيتجر رمزاً لطاقة حياتها التي انطفأت: صورة امرأة شابة شاخصة بنظرها إلى السماء وطفلها على حجرها.

ر: وببطء انتشرت أخبار حياتها وفنها. أولا في ڤوربسڤيدا. وخصها راينر ماريا رلكه برثائه المؤثر. بدأ العالم يدرك ما أبدعته هذه المرأة. وبعد موتها بعشرين عاما شيد برنهارد هوتجر ولودڤيج روزيليوس بيت بولا بيكر مودرزون في شارع بوتشر في بريمن تكريماً لفنها. هناك حفظت أهم أعمالها الفنية. وعند مدخل البيت كتبت هذه الكلمات:

م١: « من أجل امرأة سامية، شهادة أعمال عظيمة تقف منتصرة، في حين يتلاشى مجد الرجال الشجعان. »

ر: فن عهد الرايخ الثالث (الحكم النازي) كان لا بد أن تغطى هذه الكلمات بالجبس. في ذلك المجتمع « الرجالي » لم يكن من المعقول أن تفوق أعمال إمرأة « شجاعة الرجال ». في الخريف عندما نزلت الأمطار بغزارة في بريمن ذاب الجبس . . . وفي الربيع أعيد وضعه من جديد - واستمر الحال هكذا لسنوات عديدة.

وفى عام ١٩٢٧ دشن لودڤج روزيليوس بيت بولا بيكر مودرزون بالكلمات التالية:

م١: «كانت بولا بيكر مودرزون امرأة، مجرد امرأة. لم تكن تصبو إلى منافسة الرجال. لم تحاول أن تخفي حقيقة شعورها بأنها امرأة. ومع ذلك فإن بولا هي أول إمرأة في تاريخ الإنسانية حطمت الحاجز الذي وضع في وجه المرأة. إن بولا فنانة أصيلة من الطراز الأول. إنها تقف كامرأة وحدها بين رجال تاريخ الفن. لقد أعطت العالم فناً جديداً، جديداً في الفكر، جديداً في الإبداع ولا يمكن للمرء أن يحدده أو يحدد مدى فاعليته. » وفي رثاء « رلكه » Rilke لها نقرأ:

م٢: صليت وأنت صغيرة بحمية من أجل أن تنمي.
والآن قد صار، وكأن ظلك يحيط بنا.
لأن الأشياء تزداد غرابة باستمرار،
ويفقد كل ما حولنا مغزاه.
الناس يسيرون عبر الأيام كأنهم أشباح أحلام،
وكأن عليهم أن يكبتوا جماح أنفسهم
خشية أن ينكشف الغطاء عن وجههم الحقيقي وهم في صمت المعرفة.

(من إعداد بول بارتس)

فرنر كول شميد

إرنست تيودور هوفمان

« قل لي ، من هذا الشبح الميت
الذي يحملق في عيني لساعات طويلة
كل مساء ، ثم يختفي دون ضوضاء »
(ا. ت. هوفمان ، « مايستر فلوه »)

« يتكرر في حياتي شيء على نفس المنوال ،
إذ يحدث دائما ما لا أتوقعه ،
شراً كان أم خيراً ، وأراني مرغما
باستمرار على إتيان ما ينافي طبيعتي
الدفينة » (ا. ت. هوفمان)

شهرة هوفمان أنه كاتب المفزعات والاشباح والخوارق ، كما أنه مؤلف موسيقي رومانسي ورسام كاريكاتوري ساخر.
إذا كان إدجار ألن بو (١٨٠٩ - ١٨٣٩) هو منشيء « القصة البوليسية » ، فهوفمان (١٧٧٦ - ١٨٢٢) دون شك خالق الشخصية الفصامية المزدوجة ، وأول من قدم الرجل ذا الشخصيتين في الأدب العالمي ، هذه الشخصية التي عرفت فيما بعد باسم « دكتور جيكل ومستر هايد » (وهو عنوان قصة الروائي الإنجليزي ستيفنسن).
ولد أرنست تيودور هوفمان بمدينة كونجزبرج Königsberg في بروسيا عام ١٧٧٦. كانت أوروبا في ذلك الوقت تعيش في عصر فولتير ولسنج ، وبروسيا يحكمها عاهل مستبد متنور هو فريدرك الأكبر. وفي مدينة كونجزبرج يعيش فيلسوف العصر إيمانويل كانت ويحاضر ويعد العدة لإخراج كتابه الشهير « نقد العقل الخالص » ، ويدعو إلى إقامة دعائم المجتمع الإنساني على أساس القانون الخلقي الفطري النابع من أنفسنا ، وإقامة دعام الدين على أساس « الأخلاق العملية » لا على « أساس من العقل النظري » أو من « العقائد والطقوس الشكلية ».
كانت نشأة تيودر أرنست في هذا الجو العقلاني المتنور. ولكن تربية الطفل الأولى خضعت لظروف مغايرة غريبة ، فالأب سكير مدمن ، والأم تعاني من الاختلال والاضطراب النفسي ، ولا تمضي أعوام قليلة حتى تنفصل عرى هذه الزوجية. وينتقل الطفل إلى العيش في كنف خال له ، وفي ظل بيئة كئيبة صارمة ، تختنق بحب النظام والدقة. والذي لاشك فيه أن هذه الأعوام الأولى قد خلفت آثارها العميقة في وجدان تيودور أرنست ، وكانت المصدر الذي استوحى منه فيما بعد الكثير من صوره وأفكاره الأدبية والفنية.
من المخيف أن يحرم الإنسان من طفولته أو يصرف عن طفولته في وقت مبكر ، فهيهات أن يعوض في سني النضج ما فقده ، وأن يوفق بين نوازعه وعواطفه وبين الحياة من حوله ، وقد صرف أرنست تيودور هوفمان عن طفولته ، وعرف الوحدة في صباه المبكر ، ونستطيع أن نرجع الازدواج الذي اتسمت به شخصيته والذي تميز به فنه إلى ظروف حياته الأولى.
الازدواج هو طابع حياة هذا الفنان ، فهو ينخرط في هذه الحياة المنظمة التي تقوم على الجد والدأب ، ولكنه يعاني من جفافها وعقمها ومن آفاقها الضيقة ، ولا يجد متنفسا لوحشته إلا في الخيال الجامح ، فهو مقبل عليها ، وراغب عنها في نفس الوقت.
في الظاهر تأخذ حياة تيودر أرنست هوفمان مجرى مألوفا ، فهو ينتقل من المدرسة إلى الجامعة لدراسة القانون ، ويتم دراسته بنجاح مثير للإعجاب ثم يلتحق بسلك القضاء ،



ا. ت. ا. هوفمان: صورة شخصية. عامة تعتبر هذه الصورة شديدة الشبه بصاحبها.

ويتدرج فيه، ولا تخرجه عن هذا الطريق غير ظروف الحرب، وانتصار نابليون على بروسيا عام ١٨٠٦، وطرد الموظفين البروسيين من المناطق البولندية التي كانت تتبع في ذلك الوقت حكومة بروسيا. يمضي هوفمان الأعوام التالية في برلين وبامبرج وليبزج ودرسدن ممارسا العديد من الفنون والمهن، فهو تارة قائد فرقة موسيقية ومؤلف موسيقى، وتارة يتكسب كرسام محترف ومدرس خاص للموسيقى، وتارة أخرى كقصاص وناقد فني . . . وفي فترات كثيرة يمارس هذه الفنون جميعا جنبا إلى جنب. ويعود هوفمان عام ١٨١٤ فيلتحق من جديد بسلك القضاء ويظل في خدمة الحكومة البروسية حتى يعاجله الموت عام ١٨٢٢.

على أن هوفمان أبعد ما يكون عن نمط الموظف البروسي الشهير، وإن عرف أيضا كموظف بدقته الشديدة. فهو نحيف قصير القامة، يغطي رأسه شعر أسود أجعد، وله أنف بارز، وعينان سوداوان قلقتان، وذقن قوي حاد،

ويضطرب وجهه بشتى أشكال التعبير الغريب. وعلى وجه الإجمال فهو أقرب إلى ذلك النمط المتقلب المحموم الذي ينعته الناس «بالعفريت». ومما يزيد في غرابته ميله إلى التهكم والمجون والانفعال.

عاش هوفمان في بداية حياته الفنية بوجدانه في الموسيقى، إذ كانت تمثل في منظوره الوسيلة المثلى للتعبير ولتفسير العالم. وكانت أولى محاولاته الفنية في هذا المجال. ووضع أثناء إقامته في وارسو حيث كان يعمل كمساعد قاض عدة أعمال موسيقية منها رواية تمثيلية غنائية (أوبرا) ومسرحية كوميدية واشترك في تأسيس جمعية موسيقية وتولى في أولى حفلاتها قيادة الاوركسترا.

في مرحلة مبكرة من حياته العملية درس هوفمان فن الرسم، وزار معرض الصور الزيتية بمدينة درسدن الذي ترك في نفسه انطباعا عميقا، وبدأ أولى محاولته للرسم بالقلم ولتصوير الشخوص، ونراه في فبراير عام ١٨٠٢ أثناء احتفالات الكرنڤال بمدينة بوزن البولندية يوزع رسوما من إنتاجه تحمل صورا كاريكاتورية ساخرة للموظفين والضباط البروسيين بالمدينة. وبسبب ذلك ينقل إلى مدينة أخرى صغيرة. من البدايه تتميز تصاويره ورسومه الإيضاحية ولوحاته المائية بنحوها إلى الكاريكاتور وإلى التغريب والتقليد الساخر، وقد استعان هوفمان بالرسوم التخطيطية لتوضيح أفكاره وإبراز ملامح شخوصه، وصاحب الرسم بالقلم جميع أعماله الأدبية، وصمم بنفسه أغلفة مؤلفاته الأخيرة.

من منظارنا اليوم تطغى بوضوح صورة القصاص والأديب على صورة الموسيقار والرسام. وعلى الرغم من ذلك فما زالت لهوفمان شهرته كمؤلف موسيقي رومانسي وكرسام كاريكاتوري، وأشهر مؤلفاته الموسيقية هي دون شك أوبرا «أوندين» Undine، التي أسهم بها في خلق الأوبرا الرومنتيكية الألمانية. أما رسوم هوفمان فلم تفقد حتى اليوم شيئا من جاذبيتها وحيويتها، خاصة رسومه التعبيرية الأخيرة، فهذه تحمل بوضوح أعراض الاهتزازات وشبح المخاوف التي كانت تهدده. وتبدو شخوصه في هذه التصاوير وكأنها تعيش النشوة الأخيرة قبل أن تصاب بالجنون.

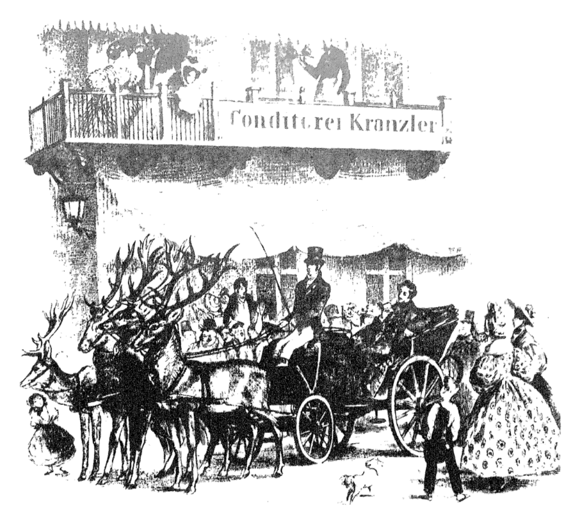
لقد خرج القصاص الخيالي من معطف الموسيقار والرسام الكاريكاتوري، وكان الامتداد الطبيعي لاضطراب حياته وازدواج شخصيته. إن ذاتية المؤلف تطل علينا من جميع أعماله الأدبية، بل إن أسلوب السرد في هذه الأعمال يكاد يكون صورة أخرى من نفسية هوفمان المهتاجة المتوترة. اتخذ هوفمان من الترجمة الذاتية قالبا لفنه وإن لم يكتب ترجمة ذاتية بالمعنى الدقيق. فهو في مؤلفاته يعيد تمثل الأحداث والمواقف ويصيغها من جديد على نحو فني أكثر عمقا وتعقيدا من الأسلوب المباشر للترجمة الذاتية.

من الموضوعات الرئيسية التي استوحاها هوفمان من خبرته «علاقة الفنان بالمجتمع»، فقد عالج هذا الموضوع في أعمال كثيرة وخلق تلك الشخصية الفريدة، شخصية الموسيقار «كريزلر» التي نصادفها في شتى الصور في مؤلفاته.

«من أي بلد أتى كريزلر؟ لا أحد يعرف! من هم والداه؟ لا أحد يعرف! على من تتلمذ؟ على مايسترو دون شك، فهو يجيد العزف، ولأنه فنان على قدر من الذكاء والثقافة فقد احتمله الناس، بل قد سمح له أيضا أن يعطي دروسا في الموسيقى.»

المجتمع ليس فقط جمهور الفنان، بل أيضا مصدر عيشه، وهذا المجتمع لا يعترف بالفنان وإنما يحتمل وجوده عن ضرورة أو على مضض، ولا مفر للفنان ذاته من أن يرتبط بهذا المجتمع الذي لا يتفهمه. هذا المجتمع ـ كما يصفه هوفمان ـ هو مجتمع البورجوازيين المتخمين، مجتمع متذوقي الفن والمتأدبين في الأمسيات وفي الصالونات الأدبية. الفن المحبب إلى هؤلاء هو الموسيقى، فهي الفن الوحيد «الذي يتحرر فيه الإنسان كليا من عناء الفكر أو يحول دون الأفكار الجادة» أو لا يثير من الأفكار إلا أيسرها. الفن عند هذا الجمهور البورجوازي وسيلة للتسرية عن النفس وللمتعة فحسب، وسيلة يستجمع بها

قواه من أجل الأغراض العملية والمنافع. والفنان بهذا أشبه «بمضحك الملك» وتابعه، وهو على أية حال إنسان غريب الأطوار، لا تنطبق عليه المعايير العملية والعقلانية.
ومن ثم كان رد فعل الفنان المتطرف كما نجده مثلا في قصته «دون جوان»:
«إن الشاعر وحده هو الذي يفهم الشاعر، وإن الذي تشبعت نفسه بالرومنتيكية هو الذي يفهم المغزى الرومنتيكي وإن من سمت به نفسه الشاعرية وتلقى وحيه من هيكل الشعر ليفهم وحده ما يعنيه الراسخون فيه عندما يستغرقون في عالم الخيال . . .»
للفن وفق هذا المفهوم الرومنتيكي القدرة على فتح آفاق روحية بعيدة، ومن ثم كان الفنان في صراع دائم مع عالم اللغو اليومي الذي يعوقه عن تمثل عالم الفن العلوي. الفنان بهذا موزع النفس بين عالم الضرورة وعالم الخيال، بين الحياة على السطح وبين إرادة العلاء.
ومصدر تعاسة الفنان ووحشته - كما توضح أعمال هوفمان - هو جمهور الفن. الجمهور الارستقراطي الذي نصب من نفسه وصيا على الذوق الفني والفن، ومن ثم كانت نزعة هوفمان الجمالية المتطرفة.
إن ما يميز هوفمان عن أدباء الرومنتيكية هو **طبيعة** هذه «**الثنائية**» بين عالم الحياة والاجتماع وعالم الفن والخيال» ومضمون هذه «الثنائية» وديالكتيه الصراع بين أطرافها.
لتوضيح ذلك نقتصر في السطور التالية على روايتين، هما «إكسير الشيطان» Elixiere des Teufels (١٨١٧) و«القط مور» Kater Murr (١٨٢٢).
من حيث الشكل تأخذ الرواية الأولى طابع أساطير الأولياء والقديسين، غير أنها لا تدور حول حياة ولي أو قديس، وإنما تسلك سبيلا بين الواقع والأسطورة.
فلنقص عليك حوادث هذه الرواية الغريبة وإن كان من العسير أن نتتبع جميع خيوطها المتشابكة.
القصة بضمير المتكلم وبطلها هو الراهب مداردس.
نشأ مداردس نشأة دينية خالصة في دير من أديرة بروسيا بين صور القديسين وتحت رعاية روحية شاملة. وما أن بلغ سن الرشد حتى أوكلت اليه إدارة محفوظات الدير التذكارية وكان أن أثارت انتباهه قنينة بها نبيذ من مخلفات القديس أنطونيوس، وتقول الأسطورة إن الشيطان حاول أن يغري القديس أنطونيوس بواسطة هذا النبيذ وأن يوقع به. ورغم مقاومة مداردس للإغراء فقد شاءت الظروف أن يتجرع من هذا النبيذ الساحر وأن تأخذه نشوة التطلع إلى حياة أخرى غير حياته في الدير. لقد استيقظ فيه شيطانه وصاح به أن ينطلق إلى آفاق أخرى غير محدودة بحدود وغير مكبلة بقيود. وكان أن جاءته أمرأة وجلست على كرسي الاعتراف لتهمس في أذنه: «مداردس، إنك أنت من أحبه بلا نهاية» ولكن هذه المرأة تختفي عن ناظريه قبل أن يفيق من المفاجأة. وينظر مدرادس فيرى لأول مرة لوحة معلقة على أحد مذابح كنيسة الدير تصور القديسه روزاليا. ويعي أنها ذاتها تلك المرأة المجهولة التي اعترفت له منذ لحظات بحبها. منذ هذه اللحظة يدور فكره حول هذه «الحبيبة». إن نداء خفيا يلح عليه أن يخرج للبحث عن «الحبيبة». وتشاء الصدفة أن يحمل مدرادس رسالة إلى روما، فتتحقق له الفرصة التي يبغيها.
طريق مداردس بعد ذلك هو طريق الفسق والجريمة، وتطلعه إلى المغامرة والخوارق وإلى السيطرة والغزو هو منبع هذه الجرائم. فهو يتسبب في مصرع الكونت فيكتورين، وينتحل شخصيته حتى يقضي وطره من عشيقته «أيوفيمي» زوجة البارون «فون ف»، ويتعرف في قصر البارون على أبنته أوراليا، شبيهة القديسة روزاليا، وتنتهي محاولته الوصول إليها بمصرع «أيوفيمي» ثم بمقتل شقيق أوراليا . . . ويهرب مداردس يطارده صياح أهل القصر: قاتل! قاتل!
ويمضي مداردس في طريقة منتحلا أدواراً جديدة، «وكم يأخذه الروع مرة إذ يقابل نفسه، أي يقابل «الراهب» مداردس وقد أصابه الجنون وقد غل عنقه وكبلت يداه

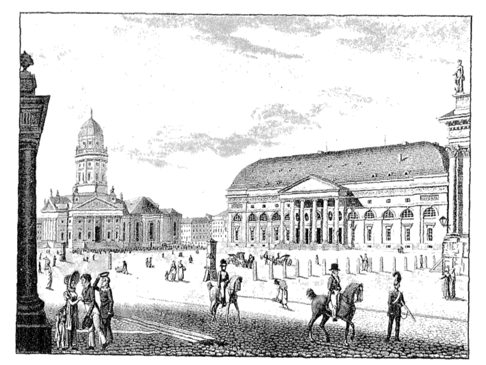


الدوق فون بيكلر موسكاو (من أصدقاء هوفمان) فى عربة تجرها «أيائل» أمام المقهى البرليني الشهير «كرانسلر».



برلين فى عصر ا. ت. ا. هوفمان: ميدان الأوبرا.

برلين فى عصر هوفمان: دار التمثيل.



. . . ومن الآن يطارده ذلك الشبح ويفسد عليه في النهاية تحقيق حلمه الخفي الذي ملك عليه نفسه، وهو الزواج من أوراليا، شبيهة القديسة روزاليا. ففي اللحظة التي كادت أن تكلل فيها جهوده وحيله بالنجاح ولم يبق إلا عقد القرآن، يندفع نظيره الخفي «الراهب القاتل مداردس» من الأعماق ليفسد عليه ما هو بسبيله من فساد، فيفر لاعنا مهتاجا. ويلجأ إلى أحد الأديرة بالقرب من روما، حيث يكشف لرئيس الدير عن كل جرائمه، وينتهي به طريق التوبة والتكفير إلى العودة إلى ديره الأصلي، ويلتقي الراهب مداردس من جديد بأوراليا وهي تخطو في ثوب عرسها في طريقها لأن تهب نفسها لله. ولكن مداردس لم يقهر بعد شيطان الإغراء، وها هو يتحرك من جديد في أحشائه، ويندفع «نظيره الخفي» إلى المذبح حيث تقف أوراليا فيرمي بسكين في صدرها ويهرب بين صراخ الحاضرين. على أن تشابه صورة أوراليا مع صورة القديسة روزاليا يبهر الحاضرين، فيركعون أمامها وكأنهم شهود معجزة وشهود قديسة في لحظة الشهادة. «تشجع يا مداردس فقريبا، قريبا . . . (خلاصك)». بهذه الكلمات تسلم أوراليا الروح.

لخصنا في السابق حوادث «أكسير الشيطان» دون إشارة ما إلى تلك العلاقات المتشعبة الخفية التي تربط شخوصها بعضها ببعض. فالكونت فيكتورين على سبيل المثال أخ غير شقيق لمداردس، وهو في نفس الوقت صورة أخرى منه، صورة تطارده من حيث لا يدري.

نصادف في «إكسير الشيطان» صورا عديدة للشخصية الفصامية المزدوجة، تضفي على الكثير من المواقف جوا من الرعب والهلع. (ومن المعروف أن هوفمان قد عانى في فترات من شعور المطاردة والازدواج). على أن المؤلف يستخدم الشخصية الفصامية المزدوجة للتعبير عن ثنائية الإنسان بين الحلم الواقع، وللتعبير عن القوى الخفية التي تهدد الإنسان، وعن صراع وتداخل عالم الحياة اليومي وعالم الخيال، وعن تنازع الظاهر والباطن.

وأيا كان الأمر فإننا نصادف هذه الثنائية في «إكسير الشيطان» وكما لو كانت قدرا لا مهرب منه. بل هيهات أن ينجح الإنسان في الخلاص من قوى الشيطان والإغراء عن طريق الزهد والتنسك. إن هوفمان ينقل هنا صراع الحياة والأضداد إلى مجال ميتافيزيقي لا جدوى فيه لإرادة الإنسان واختياره، ولا سبيل منه إلى الرجوع إلى عالم الواقع.

ومن الدلالة بمكان أن ذلك العالم الذي تنطلق منه هذه القوى وهذه الأهواء المدمرة هو عالم الأديرة، حيث ينكر الإنسان دوافعه الحسية والجسدية، ومع ذلك يتردى من مفرق شعره الى أخمص قدمه في هوة الرذائل والمحرمات. هل النسك قرين الإسراف والشطط؟ لعله كذلك، ولكن القصة لا تعطي جوابا شافيا على العديد من الأسئلة وليس من الغريب أن يذهب النقاد في تفسير «إكسير الشيطان» مذاهب شتى يناقض بعضها البعض.

*

عنوان قصة هوفمان الأخيرة الكامل هو: «نظرات القط مور مع شذرة عن تاريخ حياة الموسيقار يوحنا كريزلر عثر عليها بطريق الصدفة بين مجموعة من الأوراق المهملة».

ويقول ناشر القصة في المقدمة: إن تاريخ حياة الموسيقار كريزلر قد طبع بطريق الصدفة مع مذكرات القط مور، إذ أن صفحات من هذا التاريخ قد اختلطت مع مذكرات مور، ولم يتنبه صفاف الحروف إلى ذلك. ويشير الناشر إلى أن هدفه الأصلي هو تعريف الجمهور بما خطه مؤلف شاب موهوب هو «القط مور»، ومع ذلك فربما كان تاريخ حياة كريلز أيضا جديرا بالقراءة.

ليس من العسير أن ندرك بعد صفحات قليلة من الرواية أن هذا «المزيج غير المتعمد» هو في الواقع مزيج فني مخطط ومتعمد. فلننظر أولا إلى مذكرات مور.

أول ما يلفت النظر أن «مور» ذلك الفتى الموهوب والعلامة

الذكي أبعد ما يكون عن الموهبة والعلم، وإنما هو - كما تفضحه كلماته - شخص دعي متأله، لا يكف عن التيه والزهو، ليس لنفاقه حدود، وما من شيء يرده عن غروره. ومع ذلك فهدف مور في حياته هو أن يترقى في مراتب العلم حتى أعلى الدرجات والمناصب الأكاديمية، وهدفه من وضع مذكراته هو أن يتتبع خطى حياته وتكوينه من البداية حتى اكتماله ونضجه. فمور بمعنى آخر يقص علينا «قصة تربوية» أي قصة مشابهة لقصة جوته الشهيرة «فيلهلم مايستر» وبالفعل يستعير مور من كتاب جوته إطاره الخارجي، وتشير العناوين الداخلية لمذكراته إلى هذه الصلة الوثيقة:

(«الشعور بالوجود». «أشهر الصبا»، «تجارب الفتى»، «كنت أيضا في الجنة»، «أشهر التعليم»، «نزوات الصدفة»، «ثمار الثقافة الرفيعة». «أشهر التكامل في حياة الرجل») الذي يتحدث هنا هو القط مور، ومن ثم كانت كلمة «شهر» بدلا من «سنة». أما تلك التجارب والوقائع التي يسجلها مور للتذكرة والاعتبار فلا تخرج عن إطار المألوف والمعتاد. فهو يتحدث أولا عن طفولته وتربيته ثم عن دراساته العلمية ومؤلفاته الأدبية، ويقص علينا من صباه قصة صداقته مع الكلب بونتو، ورحلته الأولى لرؤية العالم، ثم قصة حبه للقطة ميزميز ونهايتها المؤسفة. وينتقل بعد ذلك إلى نشاطه بين منظمات القطط وما تعرضت له هذه المنظمات من قمع السلطات، ويروي أخبار محاولاته الفاشلة أن يثبت أقدامه في دوائر «الخاصة» في مجتمع الكلاب، ثم اعتزاله في العلوم والفنون الجميلة.

ليس هناك شيء غريب في قصة حياة «مور»، ولكن مور لا يكتفي بالسرد وحده وإنما يعلق دون انقطاع على مشاهداته وتجاربه، فهو يتأمل ويراجع ويشرح ويستخرج الحكم ويصدر الأحكام ويسجل آراءه في مجتمعات القطط والكلاب والإنسان.

ليس مصدر الغرابة هو أن المتحدث في هذه «القصة التربوية» حيوان، وإنما شخصية هذا الحيوان. فنحن إزاء نمط معين، كالشأن في حالة الإنسان، ومن البديهي أن صفات هذا النمط تنعكس على رؤيته وتصويره لقصة حياته. وأهم ما يطبع هذا النمط الذي يصوره مور هو نقص وعيه النقدي، فهو مثال للإنسان الأحمق الوصولي الذي من حمقه أن يكشف لك دون أن يدري عن حمقه ووصوليته، وهو لا يهوى شيئا مثل ما يهوى التأكيد على كرامته وعلى نفسه العزيزة الأبية ولكن مفهومه للكرامة والعزة مفهوم أحمق أبله، وباسم العلم والموضوعية وسعة الأفق يفصح باستمرار عن جهله وضيق أفقه. وهكذا تتحول قصة تربية «مور» إلى قصة هزلية ساخرة وتكتسب آراء «مور» مسحة من العبث والهجاء اللاذع. وقد يبدو أن هوفمان يقلل من طبيعة هذا التقليد الساخر إذ يضع كلماته في فم قط مخرف، ولكنه بذلك لا ينقد جانبا محدودا من جوانب المجتمع الذي يصوره، من آدابه وأخلاقه واهتماماته، وإنما ينقد هذا المجتمع برمته. إن النقد الموجه إلى مجتمع الثقافة في عصر هوفمان نقد شامل. «فمور» نموذج أيضا للمثقف الذي يلوك في فمه دون انقطاع جملا ومأثورات من مؤلفات شكسبير وجوته وبستالوتزي وكانت وغيرهم من عباقرة الفن والفلسفة، ولا يكف عن ادعاء آراء العصر التنويرية وإن حرفها بعض الشيء وأخرجها عن مغزاها. ولنلخص بعض وجهات «مور» ونظراته: الفن فى عرف مور، سواء منه الموسيقى أو الأدب أو الفلسفه، وسيلة لا غاية، وسيلة للنجاح وشأنها شأن أي سلعة أخرى من حيث الاستخدام والاستهلاك، ومور على استعداد مستمر لأن يضع قدراته ومواهبه في خدمة «الطبقة المسيطرة»، وأهم المعايير التي يسترشد بها في سلوكه هو التوافق التام مع المجتمع. وهو على استعداد أن ينكر نفسه بل وأن يغير قسمات وجهه حتى يقبل في مجتمع الثقافة الارستقراطية. ومور بسعيه المستمر للتمسك «بالعوائد اللطيفة» يفضح هذه العوائد. ولكن مذكرات «مور» تمثل جانبا فقط من رواية هوفمان.

الجانب الآخر تمثله قصة حياة الموسيقار «كريزلر» وتبدأ قصته بوصف حياته في قصر الدوق فون شيجهرتز فيلر، إذ تصفه الرواية وهو يقود جوقة البلاط وتصف ردود الفعل المختلفة. وتعود بنا بعد ذلك إلى تصوير نشأته، ثم خبراته في ظل هذا المجتمع الأرستقراطي.

الحياة في هذا البلاط ليست أكثر من تمثيلية، فليس لهذا البلاط وظيفة أو نفوذ ما. وكل ما يحدث هو أن الدوق شيجهرتز فيلر يبذر ما تبقى له من موارد محدودة للحفاظ على طابع الحياة في البلاط. فقدت هذه الحياة مضمونها السابق ولم تعد أكثر من مجموعة من الألقاب والأعراف والطقوس والمناسبات. ولا شك أن هوفمان يصور هنا الحياة في البلاط كما عرفها في عصره.

تسير الحياة في هذا البلاط في طريقها الشكلي المرسوم إلى أن يظهر كريزلر. من هو هذا الرجل؟ من أين جاء؟ كيف يحق له أن يودي بهدوء هذا «الكون الصغير»؟ كريزلر هو العنصر الغريب في هذا المجتمع، العنصر الذي ينكر تمثيلية الأعراف والاصطلاحات. مصدر قوته المدمرة هو إنكاره لها. إن كريزلر يجسم عالما آخر غير عالم الأعراف، ومع ذلك فليس له من خيار إلا العيش في هذا العالم. إن وجود كريزلر لا يناقض عالم البلاط فحسب وإنما أيضا عالم القط «مور». فقضية كريزلر كما تلخصها لنا القصة في مقطع منها «إنه غريب وسيظل غريبا، إذ أنه ينتمي إلى وجود سام، ويعتقد أن هذا الوجود السام من ضروريات الحياة، وهو لهذا يسعى دون استقرار إلى شيء ليس من سبيل إلى الحصول عليه في هذا العالم، فهو متعطش إلى الأبد في حنين لانهائي، متقلب بين شتى الأهواء، ساعيا دون جدوى إلى الهدوء والسلام . . . » ما هو هذا «الوجود السامي» الذي يحول بين كريزلر وبين الانتظام في هذه الحياة الأرضية؟ لعله أشبه بما أطلق عليه جان بول «اللانهائي»، أو هو حلم طوباوي. وأيا كان الأمر فلن نجد لهذا «الوجود السامي» تعريفا ما في رواية هوفمان. كل ما ندركه، أن «الموسيقى» هي السبيل إلى هذا الوجود. وأن الحنين إليه هو مصدر تلك الآلام والصراعات التي يعانيها كريزلر. إن محاولة كريزلر أن يجمع الموسيقى والحياة في نقطة واحدة تفشل ولا بد أن تفشل. وهذا الطموح يحوله إلى شخصية قهرية فصامية.

من الصعب أن نقص أحداث هذا الجزء من الرواية، فهي تتتابع في سرعة وحيوية وعنف، وتتشابك حتى نكاد نفقد خيوطها. وخلاصة القول أن ظهور كريزلر على مسرح الأحداث سرعان ما يهز دعائم هذا العالم الوهمي، ولكن كريزلر يفر منه في النهاية وهو على حافة الجنون. فمن المستحيل أن يتغلب على ثنائية طموحه وحياته ومن العسير أن يوفق بين الفن والمجتمع.

إذا نظرنا في النهاية إلى الصلة بين «نظرات القط مور» و«تاريخ حياة كريزلر» فسنجد أنهما يعالجان نفس الموضوع، وهو العلاقة بين الفنان والمجتمع، وإن اختلفت زاوية المعالجة. «فمور» لا يعيش في تناقض مع المجتمع من حوله وإنما يفضل الحياة السهلة ويرفع شعار التوافق تحت كل الظروف مع الموجود. كذلك تختلف البيئة التي يصورها مور في مذكراته، فهي ليست بيئة البلاط، كما هو الحال في قصة كريزلر، وإنما بيئة الطبقات البورجوازية.

إرنست تيودور هوفمان

دون جـــوان

أيقظني من رقـادي العذب العميق الذي كنت مستغرقا فيه قرع جرس وصوت مرتفع يقول: « لقد بدأ التمثيل! » وأخذت أسمع أصوات آلات (البـاص) الموسيقية تتعالى مع قرع الطبول، وصوتا يتبين منه بأنه صادر من مزمار (الاوتبوا)، وسمعت آلات الكمان ترتل ألحانهـا فتعجبت ورحت أتساءل في نفسي عمـا إذا كان الشيطان يوهمني بسمـاع تلك الأصوات . . . كلا! لقد كان حقيقة ما سمعت، لقد وجدت نفسي في حجرة الفندق الذي نزلت فيه في الأمس عندما كنت على غاية من الإعياء والتعب. ومددت يدي إلى (شرابة) حبل الجرس التي كانت تعلو سريري وجذبتها بقوة فحضر الخـادم فقلت له:

« قل لي بربك ما معنى هذه الأنغام الموسيقية المختلطة التي أسمعهـا؟ . . . هل هنـاك حفلـة من حفلات الكونسرت؟ » ـ وكنت قد احتسيت جانبا من الشمبـانيـا أثناء تناول طعام الغذاء على مائدة الفندق في ظهر ذلك اليوم ـ فقال لي:

« لعلكم لا تعرفون بعد بأن هذا الفندق متصل بدار تمثيل مسرحي . . . باستطاعتكم بلوغها من حجرتكم من هذا البـاب المكسو بورق التـابيت بعد اجتياز ممر قصير يؤدي إلى اللوج رقم ٢٣ المخصص لنزلاء الفندق »

ـ مـاذا؟ . . . دار تمثيل مسرحي؟ . . . أتقول بأنه يوجد هنا لوج مخصص لنزلاء الفندق؟

ـ نعم، أقصـد بـه ذلك اللـوج الصغـير الـذي يتسع لشخصين أو ثلاثة أشخاص على أبعد تقدير . . . لقد أعددناه للشخصيات المعتبرة من النزلاء فقط . . . هو مـكسو بورق التـابيت الأخضـر ومـزود بنوافـذ ذوات قضبان تطل على قاعة التمثيل. إنه يقع بالقرب من خشبة المسرح مباشرة. يمكنكم التفرج على المسرحية التي نعرضها اليوم إذا أردتم ذلك . . . إنها مسرحية دون جوان من تلحين السيد موزار الشهير من ڤيينا؛ وسوف نضيف أجور تفرجكم عليها التي تبلغ قيمتها «تالراً» واحدا وثمـانية (جروشنات) إلى قـائمة حسابكم! وما كاد يلفظ عبـارته الأخيرة وأسمع كلمة (دون جوان) حتى وجدت نفسي أندفع نحو البـاب المكسو بورق التـابيت وأتخطاه إلى الممر. ولما دخلت اللوج وجدت أمـامي قاعة رحبة واسعة بصورة لم أكن أنتظر وجود مثلهـا في المنطقة الصغيرة التي يقع فيهـا الفندق لأنهـا كـانت تعلو عن مستواهـا. كانت تنم زخارفهـا عن ذوق كبير وكانت تسبح في الأنوار، ورأيت الألواج تغص مع قسم البنوار بجمهور النظارة. وما كدت أسمع مطالع ألحـان الافتتاحية حتى تأكدت بأن الأوركسترا هي من النوع الممتـاز فأخذت أمني نفسي بأن يؤدي المغنون ولو جانبا من هذه الإجـادة لكي أحصل على أكبر متعـة بمشـاهدة هذه التمثيلية الموسيقية الرائعة. ـ واستولت علي سحـابة من الرهبة عندما كانت تعزف الأوركسترا ألحـان (الاندانته) المتباطئة وأخذت تملأ نفسي تصورات مرعبة تنبىء بوقوع هول وشيك. وسمعت ألحـان (الاليجرو) السريعة التي كانت تتصـاعد من الأبواق وتبدو كأنهـا تهتف مهللـة للإثم والخطيئة . . . لقد أخذت أتصور في هذه اللحظة شياطين من نار ترقص عابثة ماجنة على أرض رقيقة تقوم تحتهـا هوة سحيقة وتمد مخـالبهـا الملتهبة في ظلام الليل البهيم لكي تقبض أرواح أناس آمنين. تصورت صراع النفس البشرية





أعمال هوفمان الروائية كما يصورها فن الرسم والحفر الألمـاني المعاصر .

جرهارد أولريش: «الفارس جلوك» (من قصص هوفمان)، ١٩٧٦ .





جوزيف هيجنبارت: «القط مور»، ١٩٤١.

مع القوى الخفية الرهيبة البشعة التي تحدق بالإنسان وتبغي هلاكه. وأخيرا هدأت عاصفة الأنغام الموسيقية، وارتفع الستار وظهر ليبوريللو متدثرا بردائه وهو يخطر أمام كشك في الليل البهيم، وكان يرتعد من البرد وتظهر على وجهه علامات السخط والاستياء فسمعته بالإيطالية يقول معبرا عن سخطه: «لا راحة في الليل ولا في النهار!»، فقلت في نفسي: أبالإيطالية؟ . . . أتمثل هذه القطعة بالإيطالية على أرض ألمانية؟ . . . يا للفرح . . . سوف أسمع إذن جميع حوارات القطعة بلغتها الأصلية، على الشكل الذي سمعه المايسترو واستوحى منه ألحانها! وهنا ظهر دون جوان على خشبة المسرح مندفعا بسرعة وخلفه (دونا آنا) تمسك بأطراف ردائه وتحاول منع الأثيم عن الإفلات من يدها. يا لها من امرأة رائعة! . . . كان ينقصها أن تكون أطول قامة وأنحف جسما بعض الشيء، إلا أن ذلك لم يكن ليضيرها، إذ كان لها وجه لا تدانيه الوجوه! ـ كانت تطل منه عينان ينبعث منهما الحب، والغضب، والبغض، واليأس كبؤرة نار متأججة ينبعث منها الشرر وينفذ إلى الأعماق، أو كالنار الاغريقية التي لا تخمد. كانت ضفائر شعرها الفاحم المنحلة تسترسل على مؤخرة عنقها، وكان ينم قميص نومها الأبيض عما يخفي تحته من مفاتن تجعل من يحاول التسلل إليها بنظره في عرضة لأشد الأخطار . . . كان يختلج فؤادها ويضرب ضربات قوية للفعلة الشنيعة التي كانت لا تفارق خاطرها؛ وسمعت صوتها يرتفع بالإيطالية ويقول: «أجل، سوف أغامر حتى بحياتي!». ـ وأخذت تتصاعد الأنغام من الآلات الموسيقية سراعا كالبرق! ـ وحاول دون جوان الإفلات بلا جدوى فقلت محدثا نفسي: هل يود فعل ذلك حقيقة؟ . . . لم لا يزيح هذه المرأة من طريقه بقبضته القوية ثم يهرب؟ . . . هل جعلته فعلته الشنيعة خائر القوى أم أن صراع الحب والبغض في نفسه هو الذي أفقده الشجاعة والقوة؟ ـ لقد دفع والد دونا آنا العجوز حياته ثمنا لتهوره بالتصدي لخصمه القوي، دون جوان في ظلام الليل. ـ وأخذ يتجه دون جوان مع لوبيريللو نحو مقدمة المسرح وهما في حوار غنائي. وخلع دون جوان رداءه فظهرت من تحته حلته الفخمة المصنوعة من القطيفة الحمراء، المطرزة بالخيوط الفضية. وبدت قامته الفارعة، وتجلى في خطوط جسمه القوي جمال الرجولة، وأطل من وجهه أنف شامخ وعينان حادتان وكان تراقص حاجبيه يكسب وجهه ملامح وجه الشيطان أحيانا دون أن يقلل شيئا من جماله. كان يبدو وكأنه كان يتدرب على الطريقة التي تستخدمها الحية في التأثر على فريستها فتحدق بها بنظراتها وتسحرها وتجعلها تستلم لها. إنه يبدو وكأن النساء يصبحن فريسة لدون جوان أيضا عندما يحدق إليهن بنظراته فيشعرن وكأن قوة خفية تكبل حركاتهن فيستسلمن للهلاك. ـ أما لبيوريللو فقد أخذ يحوم حوله بخطوات قصيرة بقامته الطويلة وجسمه النحيل وصدريته الحمراء المقلمة بخطوط بيضاء، وردائه القصير الأحمر، وقبعته البيضاء التي يعلوها ريش أحمر. وكانت تختلط في قسمات وجهه ملامح طيبة القلب، والخبث، والشهوانية، والوقاحة الممزوجة بالتهكم. كان يبدو غريب المنظر لوجود تنافر بين شعر أهداب عينيه الأسود وشعر رأسه الشائب فكان مجموع هذه الصفات يجعل من ليبوريللو العجوز الخبيث أهلا لأن يكون خادما وساعدا يمنى لدون جوان.

وتمكن الاثنان من النجاة بأنفسهما بالهرب بعد أن تسلقا السور ـ وهنا تظهر أنوار مشاعل ـ وتظهر دونا آنا مع خطيبها أوتافيو، وكان هذا شابا قصير القامة، نحيف الجسم، كثير العناية بهندامه في حوالي الواحدة والعشرين من العمر على أبعد تقدير، وكانت تظهر عليه علامات الضعف. كان يبدو بأنه كان يسكن مع آنا في دار أبيها لأنه أمكن استدعاؤه بعد وقوع الحادث بسرعة. كان باستطاعته عندما سمع الضوضاء في الخارج أن يخرج في الحال لإنقاذ الأب، إلا أن ما منعه عن ذلك هو انهماكه أولا في العناية بهندامه الذي يستغرق لديه وقتا

طويلا، ثم خوفه من مغادرة الدار ليلا. - وأخذ دون جوان يحدث نفسه ويقول: «أيتها العدالة الربانية، مالي أرى هذا المنظر المفزع أمام عيني!»، وكانت نبرات صوته تمزق نياط القلب وتنم عن ارتكابه عمله الوحشي وتزيد من شدة اليأس الذي كان مستحوذا عليه. ولم يكن قضاء دون جوان الوحشي على الأب العجوز وجعل نفسه بذلك عرضة للهلاك، بالشيء الوحيد الذي حمله عن النطق بهذه الكلمات المعبرة عن نفسه الواجفة فقط، بل لقد كان الصراع القاتل الذي كان يدور في نفسه يجعله يفوه بمثل هذه العبارات اليائسة أيضاً.

وأخذت (دونا القيرا) في تلك اللحظة، وهي امرأة طويلة القامة، هزيلة الجسم تظهر على وجهها بقايا من جمال كبير كان قد ذبل، أخذت تقرّع دون جوان الخائن قائلة: «أيها المجرم الكبير!». وتملكت الشفقة نفس ليبوريللو وظهر على وجهه التململ فقال: «إنها تثرثر وكأنها تطالع في كتاب مفتوح!».

أما أنا فشعرت عندما كنت أجلس في اللوج وأنظر إلى ما يدور على خشبة المسرح وكأن شخصا يقف بقربي، إذ كان بوسع كل شخص أن يغشى اللوج بسهولة، فأزعجني ما سمعت وشعرت وكأن طعنة قد اخترقت قلبي. لقد كنت أشعر قبل ذلك بسعادة لا توصف عندما كنت أجلس في اللوج وحدي وأتجه بكل مشاعري إلى المسرحية الرائعة التي بلغت درجات الكمال وجعلتني أقبل عليها من أعماق نفسي! ... كان يكفي سماع كلمة واحدة من أي شخص غريب في تلك اللحظة لكي يخرجني من الجو الشاعري الرائع الذي كنت أسبح فيه! - وقررت أن لا أعير الغريب أي التفات أو أحول وجهي عن خشبة المسرح، وأن أتحاشى التفوه بأية كلمة يمكنها أن تصرفني عن متابعة مشاهدة التمثيلية. فأسندت رأسي إلى راحتي كفي وأدرت ظهري (للجاري) موجها نظري إلى المسرح. واستمر التمثيل بنفس روعة المطلع، ورأيت (سرلينا) العاشقة الشهوانية الصغيرة تقبل على مواساة «سالينو» الخشن الطيب القلب بأغانيها العذبة، بينما يأخذ دون جوان في إنشاد أغنية تعبر عن استخفافه بالحفنة الحقيرة من الرجال الذين حضروا لتسليته فقط. ورأيته يتراقص حاجباه أكثر من الماضي. - وظهر المقنعون الثلاثة وأخذوا ينشدون نشيدا كان كدعاء موجه إلى السماء. وارتفع الآن الستار الأوسط، وساد الهرج والمرج، وعلت أصوات الكؤوس، وأخذ الفلاحون الذين اجتذبتهم الحفلة التي أعدها دون جوان في الرقص والالتفاف في حلبة الرقص. وتقدم الثلاثة طلبا في أخذ الثأر... وأمكن إنقاذ سيرلينا، وتقدم دون جوان من خصومه بجرأة شاهرا حسامه، وكانت تتصاعد ألحان الوصلة الختامية كقصف الرعد. وضرب دون جوان بحسامه السيف الفولاذي الذي كان يحمله الخطيب للزينه فأطاره من يده، ثم شق لنفسه طريقا بين الرعاع فجعلهم يختلط حابلهم بنابلهم، مثلما فعل رولان الباسل بجيش الطاغية سيموك، فأخذوا يتساقطون على بعضهم بصورة مضحكة ويطلقون ساقهم للريح طالبين النجاة.

كان يخيل لي مرارا عندما كنت أجلس في اللوج وأتفرج على المسرحية بأني أشعر بأنفاس دافئة تتردد بالقرب مني، وأسمع حفيف ثوب حريري بجانبي. فأخذ يتجه ظني إلى وجود امرأة معي في اللوج، إلا أني لم أعر ذلك شيئا من اهتمامي وظللت سابحا في العالم الشاعري الذي خلقته قطعة الأوبرا التي كنت أشاهدها. والتفت إلى جانبي بعد أن سدل الستار لكي أقف على جليستي فأصبت بدهشة لا توصف... لقد وجدت بجانبي دونا آنا بالذات وكانت تحمل نفس الملابس التي شاهدتها عليها وهي تمثل على خشبة المسرح قبل قليل. كانت تقف خلفي وتوجه إليها نظراتها العميقة المشحونة بالعواطف. وأخذت أحدق إليها وأنا عاجز عن الكلام. ورأيت فمها يفتر عن ابتسامة خفيفة متهكمة (كما تخيلت ذلك)، ورأيت صورتي السخيفة تنعكس في تلك الابتسامة. وشعرت بحاجة في نفسي لمخاطبتها، ولكن دهشتي الكبيرة، أو بالأحرى الفزع الذي استولى علي أعجزني عن الكلام. ولما أعدت شيئا من

هدوئي قلت لها: «كيف أمكن وجودك هنا؟» فردت علي باللهجة التوسكانية الأيطالية قائلة بأنه يؤسفها أن لا تستطيع التحدث معي لأنها لا تتقن سوى اللغة الإيطالية. وكانت تحدث كلماتها العذبة في أذني وقع الغناء، وكانت تشتد قوة تعبير عينيها الزرقاوين أثناء الكلام . . . كان كل بريق يصدر منهما يضرم نارا في فؤادي ويزيد من قوة ضرباته. - كانت هي دونا آنا بالذات، لقد جعلتني الحالة التي استولت علي في تلك اللحظة لا أفكر كيف استطاعت دونا آنا أن تكون على خشبة المسرح وفي اللوج الذي أجلس فيه في آن واحد. وكالحلم اللذيذ الذي يأتي بالغريب المستحيل، وكالشخص الذي يؤمن بالغيب ويعتبره من ظواهر الحياة العادية بلا تردد، فقد أخذت أجد نفسي بالقرب من هذه المرأة الرائعة وكأني بلغتها في حلم من تلك الأحلام، ووقفت على العلاقات الخفية التي تربطني بها ارتباطا قلبيا وثيقا وتجعلها لا تستطيع الافتراق عني حتى عند وجودها على خشبة المسرح. - كم كنت أود يا تيودور (اسم صديق المتحدث) أن أكتب لك بالألمانية كل كلمة نطقتها السنيورة في هذا الحديث العجيب الذي دار بيننا، ولكني أجد كل كلمة أكتبها لك بغير ما قالته بالإيطالية، خشنة كليلة، وكل عبارة عاجزة عن التعبير عما قالته السنيورة بخفة وظرف بلهجتها التوسكانية.

لقد شعرت عندما كلمتني عن دون جوان ودورها وكأني اكتشف للمرة الأولى أعماق هذه الرائعة المسرحية وخوافيها، وصرت أقف على عالم غريب من الظواهر الخيالية بكل جلاء. لقد قالت لي بأن كل حياتها هي موسيقى، وأنها كثيرا ما تعتقد بأن بعض ما تكنه النفس بين طياتها لا يمكن فهمه إلا عن طريق الغناء لا عن طريق الكلام. وتابعت كلامها بصوت مرتفع وكانت عيناها تبرقان وقالت: «أجل، إني لا أفهمه إلا عن طريق الغناء . . . ولكني أجد كل شيء حولي جامدا باردا فاقد الحياة، وأشعر بيدين باردتين تمتدان إلى قلبي المتأجج عندما أسمع اصوات التصفيق تتعالى لقطعة عسيرة من الغناء أحسنت غناءها دون أن يفهم أحد مغزاها الحقيقي! . . . ولكنك أنت وحدك فقط الذي يستطيع أن يفهمني لأني أعرف بأنه قد انفتح أمامك باب العالم الرومنتيكي الرائع على مصراعيه، ذلك العالم الذي يكمن فيه سحر الأنغام السماوية العلوية!»

- من أين عرفت من أنا، أيتها السيدة الرائعة؟

- ألم ينبع جنون شوق الحب الساحر من صميم نفسك في دور (* * *) من قطعة الأوبرا الأخيرة التي وضعتها؟ . . . لقد فهمت ما كنت تعني به ووقفت على خصائص نفسك في الغناء في هذا الدور! أجل (وهنا خاطبتني باسمي) لقد ترنمت في غنائي بك مثل ألحانك التي تعبر عني.

وقرع جرس المسرح آذنا بارتفاع الستار فإذا بشعور شديد يستولي على وجه دونا آنا بسرعة ويبدل لونه الخالي من المساحيق. ومدت يدها إلى قلبها تتحسسه وتمر عليه كما لو أنها كانت تشعر بألم فجائي يعتريه، وسمعتها تخاطب نفسها بهمس قائلة: «يا لك من امرأة تعيسة يا «أنا»، لقد حلت الأن أحرج لحظات حياتك!». وما كادت تلفظ هذه العبارة حتى تلاشت فجأة من اللوج وغابت عن عيني. - كان قد سحرني الفصل الأول من قطعة الأوبرا وملك علي حواسي، إلا أن الموسيقى التي صرت أسمعها الآن بعد أن وقع لي هذا الحادث الغريب أخذت تحدث في نفسي وقعا عجيبا غير الوقع الأول. لقد شعرت وكأن حلما عذبا كنت أنتظره من عالم آخر منذ وقت طويل، قد تحقق فى حياتي في عالمي الأرضي الآن، وانصبّ ما تكنه السعيدة بين طياتها من خوف وأسرار في قالب رائع من الألحان. - لقد شعرت بأنفاس دونا آنا الحارة تمس وجهي برفق عندما كانت تؤدي دورها وتجعلني أهتز في غمرة من البهجة والسعادة. وأطبقت عيني من غير إرادة فشعرت بحرقة قبلة حارة تنطبع على شفتيّ كانت لحنا متواصلا من شوق متأجج لا يكبح له جماح.

كان يسود المشهد الختامي المرح والمجون؛ جلس فيه دون جوان بين فتاتين يداعبهما ويتحدث اليهما ويقوم بفض زجاجات الخمر الواحدة بعد الأخرى لكي يخرج منها الشياطين المحتبسة فيها لتحدث مفعولها في العقول. - كانت الحجرة التي يجلسون فيها صغيرة الحجم، وكانت تقع في مؤخرتها نافذة واسعة، غوطية الطراز يتبين منها ظلام الليل الحالك في الخارج. وعندما أخذت إيلفيرا تذكر الخائن دون جوان بالأقسام التي أقسمها، كان يشتد لمعان البرق ويسمع قصف الرعد المنبيء بحلول عاصفة هوجاء. وأخيرا علا صوت هدير عظيم، فأسرعت إيلفيرا والفتيات في الخروج يطلبن الهرب. ويدخل في تلك اللحظة مارد جبار من الرخام ويتقدم من دون جوان الذي أخذ يبدو أمامه كالقزم، وتتعالى أصوات الألحان المرعبة معبرة عن أصوات أرواح العالم السفلي ،وتهتز الأرض تحت أقدام المارد ويصدر منها صوت كقصف الرعد. وتصدر من دون جوان صرخة فزع شديدة تمتزج بصوت العاصفة والرعد وزمجرة المردة، ويسمع من خلال ذلك وهو يقول: «يا للهول، لقد حلت ساعة الهلاك!». ويتلاشى تمثال الرخام، وتمتلىء الحجرة بسحب الدخان التي تتحول إلى ديدان قبيحة مخيفة. ويشاهد دون جوان بين المردة بين الحين والآخر وهو يتلوى من شدة آلام الجحيم التي أخذت تحل به. ويعلو فجأة صوت انفجار هائل كصوت ألف صاعقة تنقض دفعة واحدة. - ويتلاشى دون جوان والمردة فجأة ويظهر ليبوريللو ملقى في أحد أركان الحجرة وقد أغمي عليه. - وأخذت النفوس تهدأ عندما ظهر بقية الأشخاص الآخرين وهم يفتشون عن دون جوان بلا جدوى بعد أن اقتصت منه أرواح العالم السفلي للآثام التي ارتكبها في العالم الأرضي. وبدا الآن وكأنه نجا الباقون من بطش أرواح الجحيم المخيفة. - وظهرت دونا آنا وقد تغيرت ملامحها تغيرا تاما: كان يكسو وجهها شحوب الموتى، وكانت تخلو عيناها من بريقهما السابق، لقد كانت تتكلم بصوت مرتجف النبرات، إلا أن الحوار الغنائي القصير الذي دار بينها وبين خطيبها الذي نجا من خطر الانتقام السماوي. وإبداءه أثناءه رغبته بالزواج منها في الحال، قد أحدث في القلوب تأثيرا كبيرا.

وأجادت الأوركسترا في عزفها الختامي، فنهضت من مكاني مسرعا إلى حجرتي وأنا أشعر بسعادة تغمرني بصورة لم أشعر بمثلها من قبل. ودعاني خادم الفندق لتناول الطعام مع النزلاء، وكانت المائدة عامرة بهم، وكانت التمثيلية موضوع الحديث. فأطروا حسن أداء الممثلين الإيطاليين بصورة عامة، إلا أنه لم يتبين من الملاحظات غير الجدية التي كانوا يبدونها بين الحين والآخر أنه قد توصل أحدهم إلى الوقوف على المغزى العميق الذي تنطوي عليه هذه الأوبرا التي لا تجاريها أية قطعة أوبرا أخرى في القيمة والروعة. - أبدى أحدهم إعجابه الكبير بأوتافير، ووجد آخر بأن دونا آنا كانت مسرفة في إظهار عواطفها، وقال ثالث بأنه كان يجب عليها أن تسلك مسلك الاعتدال عند التمثيل وأن تتحاشى المغالاة في إظهار عواطفها. وهنا تناول المتكلم قبضة عطوس بأنامله من علبة العطوس التي كانت في يده وأخذ يشتمها ويحول نظراته التي تنم عن غباوة بعيدة إلى جاره. فادعى هذا بأن الإيطالية، أي دونا آنا، كانت امرأة جميلة إلا أنها لم تكن تهتم بهندامها وزينتها إلا اهتماما بسيطا لأنه رأى إحدى ضفائر شعرها تنحل أثناء التمثيل وتحجب نصف وجهها. وأخذ يدندن شخص آخر بصوت ضعيف ويردد كلمات دون جوان عندما كان يغني في مجلس لهو ومجون ويقول: «إن الشمبانيا تجعل الدم يجرى في العروق!». - وأعقبته سيدة وأخذت تبدي ملاحظاتها أيضا وقالت بانها لم تكن مرتاحة لدون جوان على الأقل، لأن هذا (الإيطالي) كان أكثر عبوسا وأشد رصانة وجدية من أن يقوم بتمثيل دور العابث الماجن الخليع المستهتر. - ولكنهم أجمعوا في إعجابهم بمشهد الانفجار، عند ظهور المارد على شكل تمثال الرخام. - أما أنا فقد اكتفيت بما

سمعته من هذه الثرثرة، ونهضت من مكاني مسرعا إلى حجرتي.

في اللوج رقم ٢٣

كنت أشعر في حجرتي بالفندق بضيق وضجر، وفي حوالي منتصف الليل خيل لي بأني أسمعك وأنت تردد اسمي بوضوح، وكان يصلني صوتك من ناحية الباب المسكو بالتابيت. فأخذت أحدث نفسي وأتساءل عما عساه يمنعني من قصد مكان مغامرتي الرائعة مرة أخرى، فلعلي أستطيع العثور عليك وعليها فيه، على تلك المرأة التي ملكت علي حواسي. وأسرعت فحملت الطاولة الصغيرة الموجودة في حجرتي، وأخذت معي شمعتين وما أحتاج إليه من أدوات كتابة، وغادرت الحجرة قاصدا اللوج. وعندما جاء الخادم وهو يحمل لي شراب (البونش) الحار، ألفى حجرتي خالية ووجد الباب المكسو بالتابيت مفتوحا فاتجه منه إلى اللوج، وعندما عثر علي فيه أخذ ينظر إلي نظرات حائرة. ووضع الشراب على الطاولة باشارة مني ثم ابتعد حاملا على لسانه علامة استفهام بعد أن التفت إلي مرة أخرى قبل الخروج. وأسندت يدي إلى حافة اللوج موليا ظهري للخادم وأخذت أطل على قاعة المسرح المقفرة من الناس، وكانت تنيرها الشمعتان اللتان أحضرتهما معي فتظهر تحت أضوائهما غريبة المنظر كما لو أنه تنتشر فيها الأشباح. وكان يهب هواء في القاعة ويقوم بتحريك ستار المسرح، فقلت في نفسي وكيف يكون الأمر لو رفع الستار وظهرت دونا آنا فجأة وهي تحاول النجاة بنفسها من الديدان القبيحة خيفة اللحاق بها؟ ورفعت صوتي عفوا وأخذت أنادي قائلا: دونا آنا! فرددت القاعة الخالية من الناس صدى صوتي. وخيل لي بأن الأرواح الكامنة في آلات الاوركسترا الموسيقية قد استيقظت على أثر سماعه وأخذ يعلو منها لحن عجيب يحمل في طياته الاسم المحبوب. ولم أكن أستطيع صرف الرعشة الخفية التي استولت علي في تلك اللحظة من الفزع، ولكني وجدت فيها بعض الأنس وارتاحت لها أعصابي.

وإني لأجد في نفسي حاجة ماسة للإشارة إليك على الأقل كيف أني بدأت أشعر الآن بتفهم قطعة الأوبرا الرائعة التي وضعها هذا العبقري الكبير، والتوغل في خفاياها على الوجه الصحيح. إن الشاعر وحده هو الذي يفهم الشاعر، وإن الذي تشبعت نفسه بالرومنتيكية هو الذي يفهم المغزى الرومانتيكي، وإن من سمت به نفسه الشاعرية وتلقى وحيه من هيكل الشعر ليفهم وحده ما يعنيه الراسخون فيه عندما يستغرقون في عالم الخيال. - فلو نظر إلى قصة دون جوان واقتصر فيها على الاهتمام بناحيتها التاريخية فقط دون إعارة مغزاها العميق أي التفات، لاستغرب كيف استطاع موزار وضع هذه الموسيقى العميقة الرائعة بصورة تعبر عما فيها من مغزى بعيد. ولعمري لا أجد شيئا من الشاعرية في مجرد سرد قصة رجل مترف منهمك في الملذات مثل دون جوان الذي تصوره القصة وهو يعاقر بنت الحان ويقبل على مجالسة الحسان إلى أقصى حدود الإغراق، ثم يقوم بدعوة التمثال الحجري الذي يمثل الأب الكهل الذي قضى عليه دون جوان بطعنه أثناء الدفاع عن نفسه، إلى مائدة سمر وقصف . . . إني لأقر لك بالحقيقة بأن شخصا من هذا القبيل لا يستحق اهتمام مردة العالم السفلي به وحمله إلى عالم الجحيم، والاعتزاز به كشخصية خاصة بين مجموعتها. هذا، وكأنه ليس في الإنذار الذي يوجهه الرجل الحجري إلى المذنب، دون جوان، لحمله على التكفير عن خطيئته في ساعته الأخيرة ما يستحق دفع الشيطان على إرسال خيرة أعوانه لأخذ دون جوان إلى عالمه على شكل رهيب يبعث الرعب والهلع في النفوس. - صدقني يا تيودور بأن الطبيعة قد عاملت دون جوان كابنها المقرب منها فخصته بجميع ما يدني الإنسان من الآلهة من صفات، وجعلته يسمو على طبقات العوام ممن يعملون في المصانع والورش ولا تزيد قيمتهم عن الصفر، ويعدون بالقطعة كالماشية. لقد جمعت فيه كل

مؤهلات المجد والنصر والسيادة. لقد جعلت منه رجلا قويا مكتمل الرجولة، حسن الطلعة تتوفر فيه ثقافة بعيدة تجعله يشع نور الذكاء من عينيه واصبح يطمح إلى أقصى ذرى المجد والعلاء . . . لقد زودته بنفس بعيدة الغور، وسرعة البديهة، وفرط الذكاء. - إلا أن نتيجة الإثم المفجعة هي التي مكنت العدو من الاحتفاظ بموقف القوي للبطش بالإنسان ولف حبل الهلاك حول عنقه وإخماد أنفاسه، حتى في لحظات طموحه إلى المجد وارتقاء أقصى درجاته حسبما تؤهله له طبيعته الربانية.

إن الصراع بين القوى الربانية والشيطانية لينطوي على مفهوم أرضي دنيوي، بينما أن النصر ينطوي على مفهوم يسمو على الحياة الدنيا. - لقد كان يطمح دون جوان دائما إلى تحقيق أمانيه في الحياة فكريا وجسديا، وكان يدفع به هذا الطموح الكبير إلى التمتع بأكبر قسط مما في هذه الحياة الدنيا من متع وملذات، ويشرب كأسها حتى الثمالة آملا في إرواء غليله وإشباع نهمه، ولكن كل ذلك كان بلا جدوى! - إنه لا يوجد على ظهر البسيطة ما يسمو بطبيعة نفس الإنسان الداخلية إلى أعلى عليين سوى الحب؛ إن الحب وحده هو الذي يؤثر تأثيرا خفيا طاغيا، فيجلي النفس ويقضي على عناصر الوجود الداخلية لكي يجعلها روحانية. أمن الغريب إذن أن يأمل دون جوان في تهدئة الشوق الذي يمزق صدره عن طريق الحب؟ بيد أن الشيطان يتصدى له هنا بالذات للف حبل الهلاك حول عنقه وإخماد أنفاسه. لقد دفعه الشيطان، عدو الإنسان اللدود إلى التفكير بأنه يمكن في هذا العالم عن طريق الحب والتمتع بالمرأة، تحقيق ما منّت به السماء عليه في العالم العلوي. وأصبحت هذه الأمنية لنا صلة مباشرة تربطنا به، ورحنا نصبو إليها بلا نهاية. أخذ يتنقل دون جوان من حسناء إلى أخرى بلا توقف كالنحلة التي تتنقل من زهرة إلى أخرى لامتصاص رحيقها، وأقبل على احتجان[1] اللذة والتمتع بمفاتنهن المهلكة. فكان في كل مرة يقوم فيها بإغواء إحداهن يشعر بأنه خدع فيعرض عنها وينتقل إلى أخرى آملا أن يجد فيها ضالته المنشودة، إلى أن سئم الحياة ووجدها سطحية فارغة. وأخذ يحتقر الإنسان احتقارا مطلقا ويعرض عما كان يعتقده أسمى شيء في الحياة بعد أن ضلله وخاب أمله فيه خيبة مرة. لم يعد يجد بعدها في التمتع بالمرأة إشباعا لشهوته بل استهزاء بالطبيعة والخالق، فأخذ يهزأ بالعرف والاعتبارات السائدة بين الناس عن الحياة ويفخر بالترفع عنها. صار يستخف ببني الإنسان الذين ينظرون إلى الحب السعيد عن طريق الزواج كتحقيق ولو لقسم من أسمى الأماني التي أحلتها الطبيعة في صدورهم ثم أخذ يقف منها موقف العداء. لقد دفعه كل ذلك إلى الوقوف في وجه هذه الأماني وهذا الكائن المجهول الذي يتحكم بمصائر مخلوقاته البائسة ويتخذ منها ألعوبة يلهو بها حسب هواه، ويقف منها موقف الشامت الهازىء. لقد رأى دون جوان أن يتصرف فأخذ يجد في إغواء كل خطيبة موعودة وفي هدم سعادة المحبين نصرا مبينا على تلك القوى الغاشمة المعادية له، نصرا يجعله يعلو على مستوى دنياه، وعلى الطبيعة، وعلى الخالق! أخذ يسعى بلا انقطاع إلى الحصول على المزيد من متع الحياة وإشباع الشهوة، ولكن لكي يهوى إلى هوة الفناء، فكان بإغوائه دونا آنا الذروة القصوى التي بلغها.

إن دونا آنا لا تقل عن دون جوان شأنا بما حبتها به الطبيعة من صفات سامية؛ فكما أن دون جوان كان رجلا قويا رائعا، خصته الطبيعة بأقصى صفات الرجولة، كانت هي امراة ربانية لم يستطع الشيطان التسلط على نفسها الطاهرة بالرغم من بذله كل ما عنده من حيل لإفسادها، فاكتفى بأن يحقق هذه البغية منها في الأرض فقط. - وما أن أتم دون جوان فعلته بتدنيس دونا آنا حتى قضت السماء بألا تستمهله في إنزال عقاب الجحيم به. ويدعو دون جوان الرجل العجوز الذي قضى على حياته بطعنة، لمجالسته على مائدة سمر ومجون، استخفافا به

١) احتجن الشيء: خص به نفسه.

واستهزاء منه. وينظر الرجل العجوز بشكله المخيف إلى دون جوان وينذره طالبا منه الاستغفار . . . ولكن الوقت قد فات بعد أن هوى إلى قعر هوة الضلال ولم تعد تستطيع سعادة السماء بعث أي خيط من خيوط الأمل في نفسه أو تجعل منه إنسانا افضل!

لا شك انك لاحظت يا تيودور بأني كنت قد حدثتك عن إغواء آنا، وأود أن أصف لك بكلمات وجيزة ما يجول في نفسي من خواطر وأفكار في هذه الساعة، وكيف بدا لي موقف الاثنين (دون جوان ودونا آنا) في صراعهما، من خلال الموسيقى التي سمعتها في التمثيلية، لا من نص الحوار الذي كان يصحبها. ـ لقد سبق لي وأشرت إلى أن دونا آنا كانت تقف أمام دون جوان وجها لوجه . . . ولكن هل كان بإمكانها أن تحاول إيقاف دون جوان، الذي أغواه الشيطان وأفسده ،على الطبيعة الربانية الكامنة في نفسه لكي تنتشله من وهدة اليأس وتبعده عن ضلاله؟ كلا، لقد سبق السيف العذل وأصبحت فريسة الإثم منذ أن وقعت عيناه عليها، فاستولت عليه شهوة شيطانية جامحة جعلته لا يرضى عن الحصول عليها بديلا، فكانت هي الضحية! وعندما هرب، كان قد تم كل شيء! كانت نار شهوته قد انتقلت إليها وتوغلت في أعماق نفسها فأعجزتها عن صده. كان دون جوان وحده السبب في إشعال جذوة الشهوة في نفسها فتمكن من قضاء وطره منها وارتكاب الخطيئة التي أملتها عليه شياطين الجحيم. وعندما أراد الهرب أخذت تتجلى له شناعة الخطيئة التي شاركته فيها وأخذت تعذبها عذابا أليما وتتصورها كالمارد البشع الذي يطوقها بذراعيه وينفث الهلاك في وجهها. ـ راحت تستعرض أمامها ـ صورا عديدة: حادث مقتل والدها على يد دون جوان، وصورة ارتباطها بخطيبها دون اوتافيو الجبان العديم الرجولة، الذي كانت تعتقد في الماضي بأنها كانت تحبه . . . لا بل قد استعرضت أمام عينيها حب دون جوان الذي ملك عليها حواسها وكواها بلظاه عندما استسلمت له ثم تحول الآن إلى بغض قتال.

لقد أخذ كل هذا يمزق نفسها الآن، وأخذت تظن أن هلاك دون جوان يستطيع وحده أن يعيد إلى نفسها الراحة والاطمئنان بعد أن أصبحت ضحية عذاب قاتل. إلا أنها لم تدر بأنه يكمن في هذا الاطمئنان الذي ترجوه لنفسها فناؤها الأرضي. ـ وأخذت تلح على خطيبها الواهن بأخذ الثأر لوالدها، وراحت تسعى هي نفسها إلى مطاردة الخائن لأنها كانت تعتقد بأنه سوف لا يعود إليها الاطمئنان إلا إذا حملته مردة العالم السفلي إلى الجحيم. ـ ويلح عليها خطيبها بإقامة العرس فتستمهله عاما، ولكنها تقضي نحبها خلال ذلك العام ولا يستطيع ضمها إلى ذراعيه إلى الابد، وتنجيها نفسها الطاهرة من أن تصبح عروس الشيطان. كم شعرت بمفعول تلك الألحان والمحاورات الأولى المؤثر يتغلغل في أعماق نفسي، وقصة الحادث الليلي الذي وقع عندما قام دون جوان بطعن الأب العجوز! لا بل بوقع دور دونا آنا في النفس في الفصل الثاني، وهو الدور الذي يتعلق «بدون أوتافير» فقط. لقد كان يعبر هذا الدور عن ذلك الألم النفسي العميق الذي يقضي على كل سعادة في هذا العالم الارضي.

ودقت الساعة الثانية فإذا بي أشعر بأنفاس دافئة تردد حولي، وأشتم رائحة زكية (إيطالية) كالرائحة العطرية التي أعتقد بأني كنت قد اشتممتها عندما كانت تتضوع من جارتي في اللوج في الأمس. واستولت علي سعادة لا أستطيع التعبير عنها كما أعتقد إلا عن طريق الموسيقى والألحان. وأخذ يهب الهواء في أرجاء قاعة التمثيل، وبدأت أسمع حفيف أوتار بيانو الأوركسترا فخيل إلي بأني أسمع أنغاما تعزفها أوركسترا سماوية يتخللها صوت آنا وهي تردد بالإيطالية: «سوف تبقى أعز شخص لدي في الوجود!» وما كدت أتصور كل ذلك حتى ألفيت نفسي أقول: يا مملكة الارواح، افتحي لي أبوابك لكي اغشاها فأدخل عالمك المجهول المليء بالنعم، الذي يفيض بكل ما وعدت به بني البشر في الأرض من سعادة وهناء! دعيني أدخل في عداد الأرواح السعيدة المقيمة فيه! عسى أن تحملني

الأحلام التي ترسلينها لمن تختارين من أهل الارض فتكون لهم تارة مثار الرعب والفزع ، وطورا رسل السعادة والأنس . . . عساها أن تحملني إلى ذلك العالم الروحاني وانا في غمرة الرقاد .

كلمة اخيرة

حديث يدور بين نزلاء الفندق على مائدة
طعام العشاء

التفت رجل متحذلق وهو يشتم غطاء علبة العطوس التي كان ممسكا بها بيده وقال: من المؤسف ألا نستطيع مشاهدة قطعة أوبرا جيدة في وقت قريب ! . . . سوف نحرم من ذلك بسبب المبالغة القبيحة !

فرد عليه رجل آخر له وجه شبيه بوجوه المولدين وقال: نعم: نعم لقد أكثرت من تحذيري إياها ! كان يؤثر عليها دور آنا الذي كانت تؤديه على المسرح تأثيرا كبيرا ! . . . لقد كانت يوم الأمس على خشبة المسرح كالمحمومة ، وقيل لي بأنه كان مغمى عليها طيلة مدة الاستراحة بعد نزول الستار . بل لقد أصيبت بنوبات عصبية عندما كانت تمثل في الفصل الثاني .

شخص آخر : هل هذا صحيح؟

الرجل ذو وجه المولدين: نعم ، لقد أصيبت بنوبات هستيرية ، ومع ذلك فلم يمكن إقناعها بمغادرة المسرح !

فتدخلت أنا في الحوار وقلت: عسى أن يكون الأمر خيرا ، آمل أن نستطيع الاستماع للسنيوره على المسرح في وقت قريب .

فقال الرجل المتحذلق وهو يتناول بأنامله قبضة عطوس: هذا مستحيل . . . لقد فارقت السنيوره الحياة في الساعة الثانية من صباح هذا اليوم !

هوفمان وأوبرا موزرت «دون جوان»

مفهوم هوفمان للموسيقى ضروري لفهم أعماله الأدبية ، فهو وليد موقفه من الفن والحياة . ويحمل بصمات تجاربه ونوازعه وتطلعاته . وقد صاغ هوفمان هذا المفهوم مرات ، ويمكن تلخيصه في كلمات :

(تعبر الموسيقى بقدر ما تبتعد عن لغة التعبير المحسوس وتقترب من اللامحسوس . . . وهي الرابط بين العبث ومملكة الروح ، ووسيلة التعبير عن ذلك الحنين المشبوب الذي يمتنع على لغة التعبير . وتعبر الموسيقى بقدر ما نعيه وندركه منها .)

شاهد هوفمان أوبرا موزار «دون جوان» في كونجزبرج وبامبرج وبرلين ، وكان شديد الولع والافتتان بها ، واتخذها مادة لقصته «دون جوان ، حادث غريب يقع لمسافر متحمس» التي وضعها في سبتمبر عام ١٨١٣ .

ويسرف النقد في مدح هذه القصه باعتبارها أولى دراسة تحليلية نافذة لأوبرا موزار ، ولكن قصة هوفمان هي قبل كل شيء عمل فني قصصي ، والأجدر أن ننظر إليها أولا كذلك ، قبل أن نناقش تفسيرها لأوبرا موزار .

قصة هوفمان بصيغة المتكلم ، وتأخذ في مقطعها الأخير صورة خطاب وهي إلى صديق يدعى تيودور ، وتنقسم بوضوح إلى جزءين . في الجزء الأول يصف «المسافر» العرض المسرحي لأوبرا «دون جوان» الذي حضره صدفة على غير انتظار ، وفي الجزء الثاني يقدم تفسيره الخاص لها ، وسرعان ما نتبين أن «المسافر المتحمس» هو في الواقع مؤلف موسيقي عاطفي وشاعر رومنتيكي . وتتدرج القصة دون فواصل من المستوى الواقعي إلى مستويات أخرى فوق الواقع .

في انفعـال عميق يصف «المسـافر» الافتتاحية الموسيقية والمشهد الأول من الأوبرا: «دون جوان» يمـارس صنعة الغواية والهرب، وها هي «دونـا آنـا» الجميلة، وقد أخذهـا سحر هذا الفتـان تحاول أن ترده إلى رشده، ولكن هيهات أن يقعده شيء . . . ويتابع «المسافر» في رهبة وشوق أحداث هذا الفصل الأول مستغرقا في جوه الشاعري إلى أن يسدل الستار ويستدير في مقعده ليجد بجواره في نفس اللوج "دونـا آنـا» أو بمعنى أدق الممثلة الجميلة التي كانت تؤدي هذا الدور على المسرح. كيف استطـاعت «دونـا آنـا» أن تكون على خشبة المسرح وفي اللوج الذي أجلس فيه في آن واحد . . . وكالحلم اللذيذ الذي يأتي بالغريب المستحيل . . . فقد أخذت أجد نفسي بالقرب من هذه المرأة الرائعة وكأني بلغتهـا في حلم من تلك الأحلام، ووقفت على العلاقات الخفية التي تربطني بها ارتباطا وثيقا وتجعلهـا لا تستطيع الافتراق عني حتى عند وجودها على خشبة المسرح . . .» لقد شعرت عندما كلمتني عن دون جوان ودورها وكأني اكتشف للمرة الأولى أعماق هذه الرائعة المسرحية وخوافيهـا . . . فقـد قـالت لي **بأن كل حياتها هي موسيقى**، وأنهـا كثيرا ما تعتقد بأن بعض ما تكنه النفس في طيـاتهـا **لا يمكن فهمه إلا عن طريق الغناء** لا عن طريق الكلام . . .»

من حديث «دونـا آنـا» مع «المسـافر» ندرك تلك الرابطة الخفية غير المنظورة التي تجمع بينهمـا، وهي الموسيقى وعلاقتهما بها. وما أن يعلن بدأ الفصل الثاني، حتى تختفي «دونا آنا» من اللوج. ويتابع «المسافر» مشاهد المسرحية، على أنه ينقل إلينا منها بالتفصيل المشهد الأخير فقط.

بعد العرض يعود «المسـافر» من حيث أتى إلى عـالم الحياة اليومية، ويتنـاول طعـامه مع نزلاء الفندق ويستمع إلى تعليقاتهم المبتذلة عن المسرحيـة.

في الجزء الثـاني من القصـة يعود «المسـافر» من جديد إلى قاعة التمثيل وقد خلت تمـامـا من الحيـاة، وكأنهـا قد أصبحت الآن في قبضة الأشباح، وفي هذا الفراغ الرهيب الذي لاتضيئه إلا شمعتان يحس «المسـافر» بأنه قد بدأ يتفهم المغزى العميق لأوبرا موزار، ويمضي في تفضيل رؤتيـه الذاتيـة لهـا موجهـا إيـاهـا إلى صديقـه الوهمي «تيودر»، حتى تدق الساعة معلنة الثـانية بعد منتصف الليل، فتنتقل بنا القصة دون مقدمـات إلى مستوى آخر بين الحلم والواقع، فلا نسمع غير ذلك المنلوج الداخلي: «ودقت الساعة الثـانية فاذا بي أشعر بأنفـاس دافئة تتردد حولي وأشتم رائحة زكيـة» كتلك التي كانت تتضوع من جارتي في اللوج في الأمس . . .»

ويخيل إليه أن صوت «دونـا آنـا» يصل إليه من بعيد وأن «مملكة» الفن والأرواح تفتح له أبوابهـا.

وأخيرا تعود بنا القصة إلى مجـال الحيـاة اليومية، ومن خلال لغو نزلاء الفندق نفاجأ بنبأ وفاة «دونـا آنـا» في «الثـانية من صباح هذا اليوم».

كيف يفسر هوفـان أوبرا «دون جوان»؟ من الواضح أنه يعبر من خلالهـا عن موقفه بين الفن والحيـاة وعن «ثنائية العـالم» وعن صراع النفس مع القوى الخفية التي تبغي هلاكهـا وعن الأخطار المحدقة على الدوام بالإنسـان.

ليس «دون جوان» وفق تفسير هوفـان مجرد مغـامر مترف عاشق لنفسه وللملذات، وإنمـا هو نموذج للقوة والجمـال والطموح إلى «أقصى ذرى المجد والعلاء»، ولكن هذه الحيوية الفـائضة وهذا الجموح إلى أبعد الغـايـات همـا أيضا مصدر هلاكه، هما أحبولة الشيطـان. «دون جوان» بهذا يصور صراع الإنسـان وسقوطه على وجه الإطلاق.

لقد تخيل «دون جوان» أن بوسعه أن يحقق مراده وأشواقه في هذه الحياة الدنيا، وكان لا بد أن يخيب مسعاه وفي يأسه شمخ بنفسه واستخف بقوى الأرض والسماء، فوقع في قبضة الشيطان. «أخذ يسعى بلا انقطاع إلى الحصول على المزيد من متع الحياة وإشباع الشهوة، ولكن يهوى إلى هوة الفناء، فكان بإغوائه دونا آنا الذروة القصوى التي بلغها.»

*

الإنسان إذن ـ كما يذهب هوفـان ـ ضائع إن أضاع كل



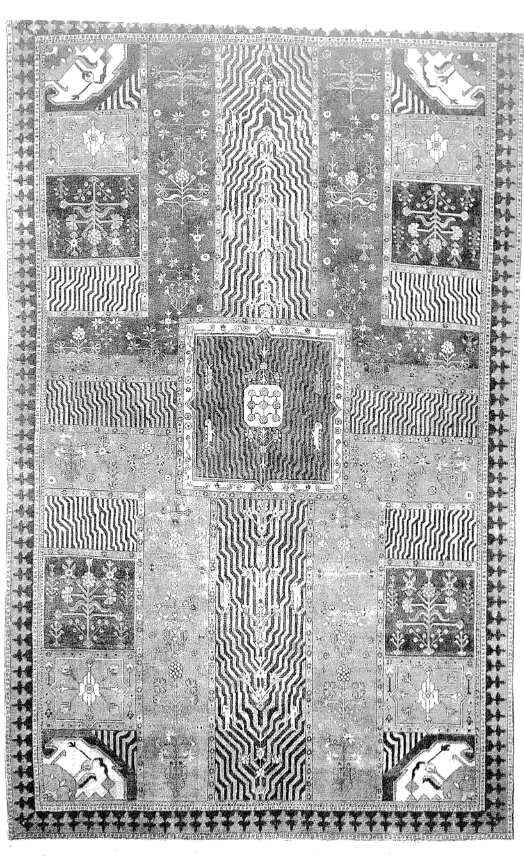


هوفمان: رسوم لغلاف روايته الكبيرة «القط مور».

جهده وكيانه في هذه الحياة الأرضية، سواء ذل وخنع للقيود والأعراف أو أنكرها وأطلق العقال لنوازعه الشيطانية كما فعل دون جوان. من خلال الفن السامي المتعالي والانفعال به يقترب الإنسان من جوهره الإنساني، ولكن الفن يغرب الإنسان ويبعده عن عالم الأحياء والواقع ويعرضه أيضا للأخطار. وليس أمام الفنان إلا أن يعبر عن هذا الصراع وأن يبدع من خلاله.

أما أن يتطابق الفن تماما مع الحياة، أي يصبح الفن هو الحياة، فعاقبة ذلك هو النهاية العاجلة والموت، كما حدث « لدونا آنا ». ومن هنا نفهم حديثها إلى « المسافر المتحمس » أو « الشاعر الرومنتيكي »، من أن « كل حياتها هي موسيقى » وأنها تفهم ما « تكنه النفس بين طياتها » عن طريق الغناء لا عن طريق الكلام ».

قد نبحث دون جدوى عن مجمل هذا المضمون في أوبرا موزار « دون جوان »، ولكننا نجد في قصة هوفمان « دون جوان » ملخص موقفه بين الحياة والفن، وملخص نظرته « الثنائية » وفلسفته الفنية التي جعلت منه أديبا بين الرومنتيكية والواقعية.



سجادة فارسية (من سجاد الحدائق)، بمجموعة جوزيف مكمولن. متحف المتروبليتن، نيويورك.

قصائد فى السجاد من ايران وألمانيا

Teppich-Gedichte aus Persien und Deutschland

Glücklich der Teppich, der bei dem ersehnten Mahl
dem König schattengleich zu Füssen fiel;
er warf das Antlitz wie die Sonne auf den Weg,
schuf eine Decke seinem Tritt mit weissem Flor.
Kein Teppich, eine weisse Rose ist's,
schwarzäugiger Paradiesesmädchen Schleier.
Ein Garten voller Tulpen, voller Rosen,
drum nahm die Nachtigall zur Wohnstatt ihn.
Wie Ketten biegen Linien spiegelnd sich zurück,
in allen Ecken strömen Wasserbäche.
Es führt in ihm ein Weg zum Lebensquell,
dem Bild jedes Beseelten gibt er Raum.
Er übertrifft der Fraun von Tschegel Götterwangen;
ein Rosenbeet wird schamrot neben ihm.
Vor ihm erscheint der Rosenhag als Dornenfeld,
er ist mondschöner Flaum auf des Geliebten Antlitz.
Dem Auge bietet er sich dar als Arabeskenblatt,
gedrehte Locke an der Huri Schläfen.
Ein jedes Blatt ist gänzlich ohne Tadel,
von einem Ende bis zum andern: Tulpen, saftgeschwellt.
Er ist ein Tulpenbeet, und doch nicht so,
dass Herbstwind darin nehmen könnte seinen Weg.
Zeigt nämlich seine gelbe Rose sich,
schaut keiner mehr zum Mond, zur Sonne hin.
Gesponnen haben sie den Einschlag mit dem Lebensfaden,
gesponnen nur für ihn, den Herrn der Welt.
O Homa – Vogel, heb die Hände, bete,
dass so besiegelt sei der Arbeit Ende.
Gott, diese frische Rose, frei von allem Schaden,
sie ist hervorgekommen aus der Hoffnung Garten.
Breit aus sie auf den Weg des Herrn der Welt;
die Knospe seines Gartens sei ihm Sicherheit.

Persisch. 16. Jahrhundert. Übersetzt von Michael von Albrecht nach älteren Vorlagen u. a. von Sebastian Beck.

Bis, grünem Staube gleich, ums Antlitz Dir der Erstlingsflaum entstand,
Durch unsern Tränenstrom der grüne Frühlingsteppich Dasein fand.
Der Freibrief unsres Glücksgefühls und Unglücks ist ein duftger Flaum,
Der auf des Freundes rosenfarbger Wang sich hinzog, sichtbar kaum.
Ein Flaum, so moschusduftend, nunmehr Deine Wangen rings umschliesst,
Hervor als Deiner Wangen Garten, blühnde Rosenwang, er spriesst.
Zypressenschlanker, als Du gingst zum Garten, wo die Rosen blühn,
Ward, eingehüllt in Deinen Hauch, Zypresse und Platane grün.
Des Lenzes Chezr, der da sucht, des Lebenswassers Quell zu nahn,
Hat wieder dieses Zeitenlaufes grünen Mantel umgetan.
Du dächtest, dass durch Gift der Trennung Wasser sog der Boden; schau:
Es spriesset dadurch munter Gras hervor auf jeder grünen Au.
Sûfî, verbrenn die blaue Kutte jetzt, solang noch nahe ist
Zum grünen Lebensstrom durch Wein und Flöte die Verführungslist.

Persisch. 16. Jahrhundert. Übersetzt von Michael von Albrecht nach älteren Vorlagen u. a. von Sebastian Beck.

Goethe · Liebliches

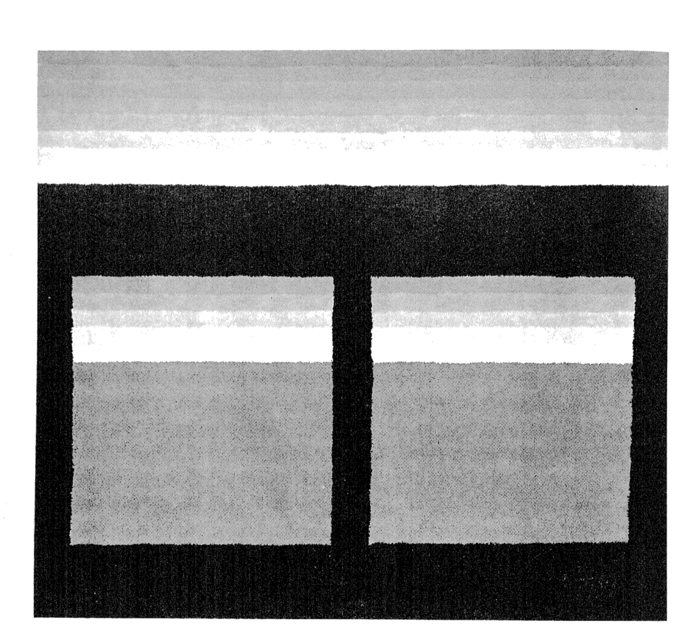
Was doch Buntes dort verbindet
Mir den Himmel mit der Höhe?
Morgennebelung erblindet
Mir des Blickes scharfe Sehe.

Sind es Zelte des Vesires,
Die er lieben Frauen baute?
Sind es Teppiche des Festes,
Weil er sich der Liebsten traute?

Roth und weiss, gemischt, gesprenkelt,
Wüsst ich Schönres nicht zu schauen;
Doch wie, Hafis, kommt dein Schiras
Auf des Nordens trübe Gauen?

Ja, es sind die bunten Mohne,
Die sich nachbarlich erstrecken
Und, dem Kriegesgott zum Hohne,
Felder streifweis freundlich decken.

Möge stets so der Gescheute
Nutzend Blumenzierde pflegen,
Und ein Sonnenschein, wie heute,
Klären sie auf meinen Wegen!



هربرت باير : تكوين، جاليري كرونر.

Stefan George · Der Teppich

Hier schlingen menschen mit gewächsen tieren
Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze
Und blaue sicheln weisse sterne zieren
Und queren sie in dem erstarrten tanze.

Und kahle linien ziehn in reich-gestickten
Und teil um teil ist wirr und gegenwendig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten...
Da eines abends wird das werk lebendig.

Da regen schauernd sich die toten äste
Die wesen eng von strich und kreis umspannet
Und treten klar vor die geknüpften quäste
Die lösung bringend über die ihr sannet!

Sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede
Gewohne stunde: ist kein schatz der gilde.
Sie wird den vielen nie und nie durch rede
Sie wird den seltnen selten im gebilde.

Rainer Maria Rilke · Aus den «Sonetten an Orpheus» (II)

Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht kennst; wie in Glas
eingegossene Gärten, klar, unerreichbar.
Wasser und Rosen von Ispahan oder Schiras,
singe sie selig, preise sie, keinem vergleichbar.

Zeige, mein Herz, dass du sie niemals entbehrst.
Dass sie dich meinen, ihre reifenden Feigen.
Dass du mit ihren, zwischen den blühenden Zweigen
wie zum Gesicht gesteigerten Lüften verkehrst.

Meide den Irrtum, dass es Entbehrungen gebe
für den geschehnen Entschluss, diesen: zu sein!
Seidener Faden, kamst du hinein ins Gewebe.

Welchem der Bilder du auch im Innern geeint bist
(sei es selbst ein Moment aus dem Leben der Pein),
fühl, dass der ganze, der rühmliche Teppich gemeint ist.

Georg Trakl · Helian

Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern,
Die Schatten der Alten unter der offenen Tür,
Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut
Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken.

An den Wänden sind die Sterne erloschen
Und die weissen Gestalten des Lichts.

Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber,
Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel,
Des Weihrauchs Süsse im purpurnen Nachtwind.

O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern,
Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,
Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt.

Else Lasker-Schüler · Fortissimo

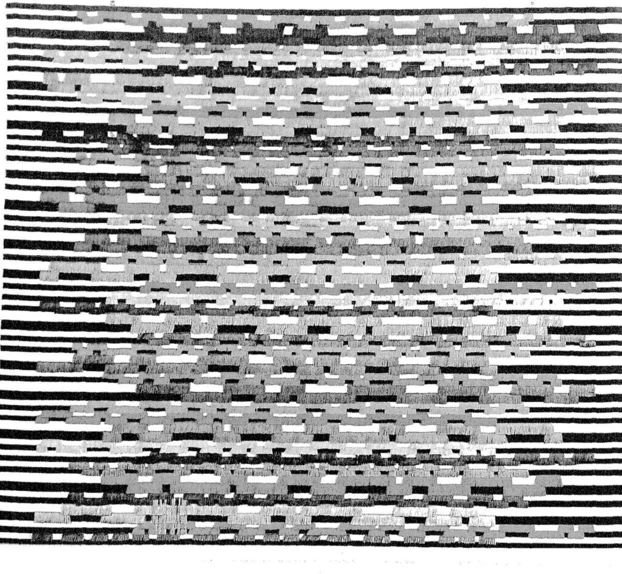
Du spieltest ein ungestümes Lied,
Ich fürchtete mich nach dem Namen zu fragen,
Ich wußte, er würde das alles sagen,
Was zwischen uns wie Lava glüht.

Da mischte sich die Natur hinein
In unsere stumme Herzensgeschichte,
Der Mondvater lachte mit Vollbackenschein,
Als machte er komische Liebesgedichte.

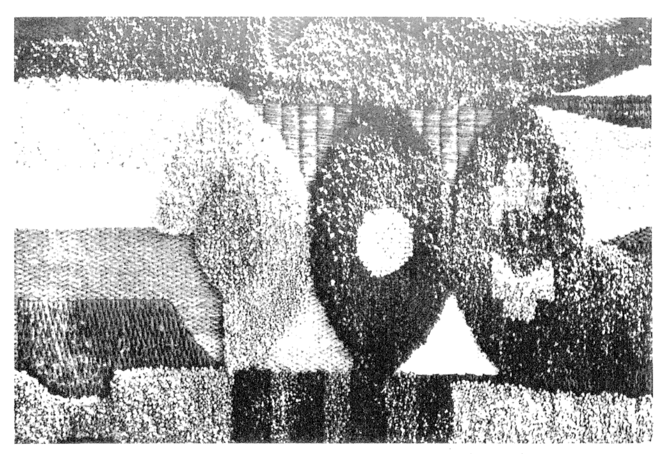
Wir lachten heimlich im Herzensgrund,
Doch unsere Augen standen in Thränen
Und die Farben des Teppichs spielten bunt
In Regenbogenfarbentönen.

Wir hatten beide dasselbe Gefühl,
Der Smyrnateppich wäre ein Rasen,
Und die Palmen über uns fächelten kühl,
Und unsere Sehnsucht begann zu rasen.

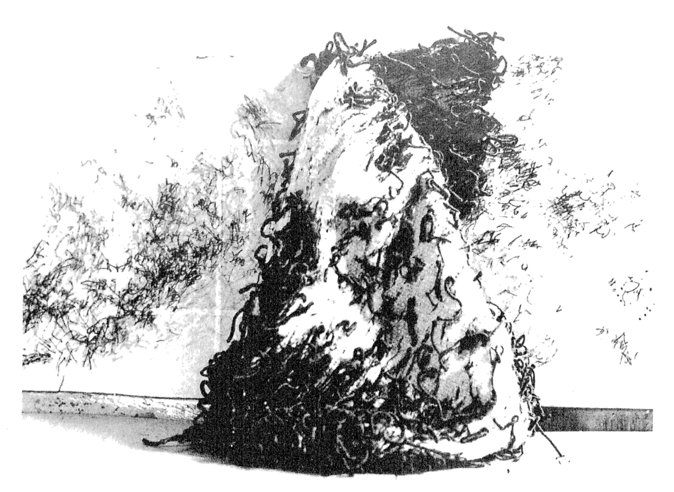
Und unsere Sehnsucht riss sich los
Und jagte uns mit Blutsturmwellen:
Wir sanken in das Smyrnamoos
Urwild und schrieen wie Gazellen.



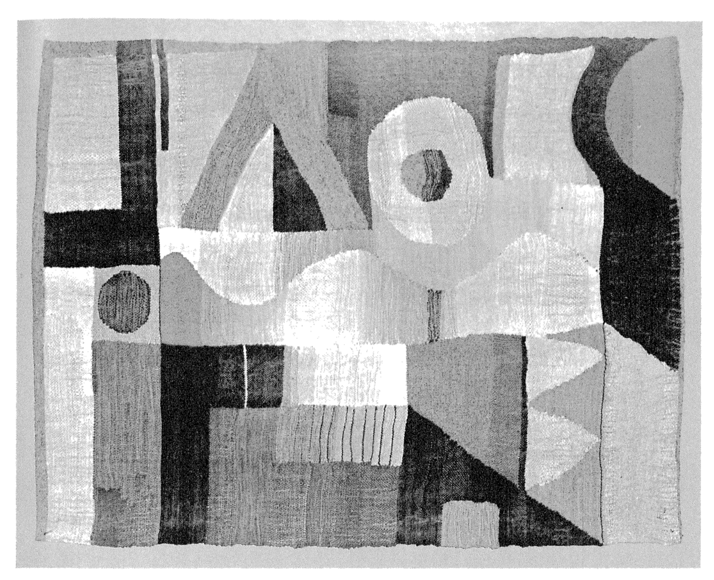
اليزابيت كارو: تكوين، رقم ١٦، ١٩٧٢.



ايفا وفيلهلم هير : ما زال الموت يحتفل بالحياة ، ١٩٦٦ .



ريتزي وبيتر ياعقوبي : ترانسلفانيا، ١٩٧٤



فرانك ليخز: تشخيصات، ١٩٧٤.

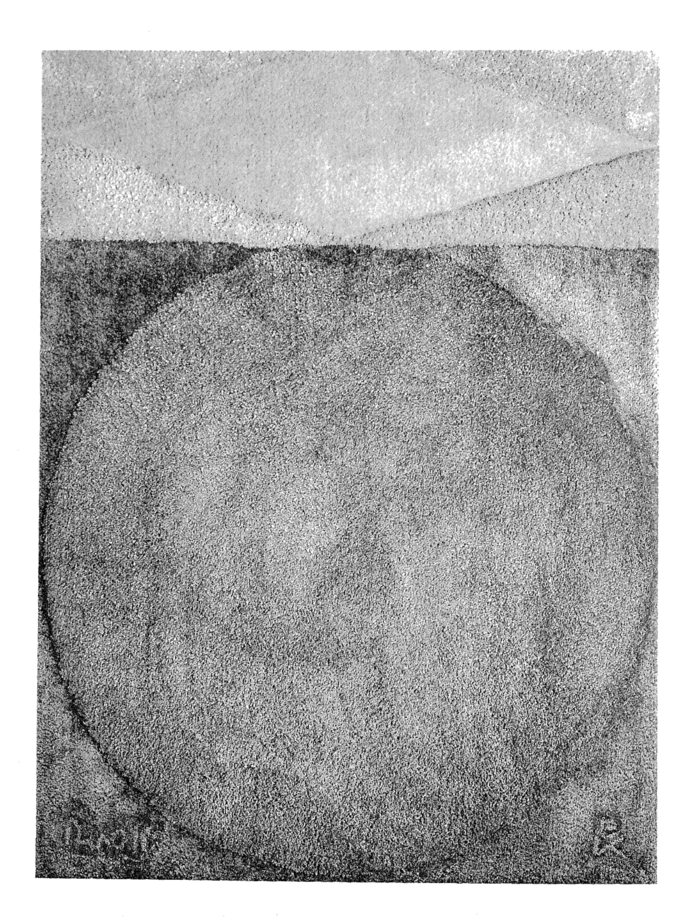


كورت ليزه، سجادة حائط، بدون عنوان، ١٩٧٤ .



هنز فيدمان: تحية الى الطبيعة، ١٩٧٥/٧٤ .

فريتز رواف: سجادة حائط من الحرير، جاليري كرومر . ◁



جوتـــــه

الطبيعـــــة

الطبيعة تحيط بنا وتعانقنا ، ونحن عاجزون عن الخروج منها ، كما نحن عاجزون عن الغور فيها . تأخذنا فى مدارها الراقص دون إنـذار وتحملنا فى مسارها حتى يصيبنا الاعياء فنسقط بين ذراعيها .

على الدوام تخلق أشكالاً جديدة : ما يوجد لم يوجد من قبل ، وما كان لا يعود ـ فـكل شيء جديد ، وبالرغم من ذلك فهو دائماً قديم . نعيش فى أحضانها ، ولكننا نعيش فى أحضانهـا غرباء عنها ، وهي تحدثنا بلا انقطاع ، دون أن تفصح عن طويتها . ونحن نؤثر فيها على الدوام ولكن لا نملك أمرها .

تطبع كل شيء بطابع خاص ، ولكن ليس فى عرفها شيء خاص . تبني بلا انقطاع وتهدم بلا انقطاع .

إننا أطفالها ، ولكن الأم ، أين الأم ؟ إنها الفنانة الوحيدة ، فهي تخلق من أبسط المواد أعـظـم المتباينات ، ودون بريق من جهد تخلق الكمال ... كل عمل من أعمالها مخلوق بعينه ، وكل ظاهرة من ظواهرها كيان بذاته ، وعلى الرغم من ذلك فالكل واحد .

تمثل مسرحية . ولكن هل تنظر الى ما تمثل ؟ لا نعرف ! ومع ذلك فهي تقوم بهذه التمثيليـة من أجلنا ، نحن الذين نقف فى الركن .

تنبض بالحياة دون نهاية ، وبالكينونة والحركة ، ولكن دون أن تحيد عن مكانها . تلبس شتـى الأشكال بلا نهاية ولا تكف لحظة عن الحركة . لا تعرف التوقف . والسكون لديها لعنة ، وبالرغم من ذلك فهي ثابتة راسخة . حركتهـا بمقياس وقوانينها لا تتغير ، ويندر أن تحيد . تفكر وتتأمل دون انقطاع ، ولكن لا تفكـر كانسان وإنما كطبيعة . تحمل مغزاها الشامل فى ذاتها ، وإن بدت دون مغزى .

الناس جميعاً فى باطنها وهي فى باطن الجميـــع . تمارس لعبها القاسي بكل شيء وتمرح لـكل كسب منها .

اللاطبيعي هو أيضاً من الطبيعة ... تحب ذاتها وتعشق ذاتها بأعينها وقلوبها التى لا تحصى ... تفرح بالوهم ، وتنزل غضبها كأعظم الطغاة بمن يفسد وهمه ووهم الآخرين . من يتبعهـا باخلاص ، تحنو عليه كطفل حبيب .

ليس لأطفالها حصر . ولا تبخل على أحد ، ولكن لها أحباؤها الذين تبذل لهم العطاء وتضحي لهم بالكثير ...

لعبها دائماً جديد ، لأنها تخلق المتفرجين دائماً من جديد . الحياة أجمل مبتكراتها ، والمـوت وسيلتها لاثراء الحياة .

تغلف الانسان فى غفلته وتحفزه الى النور على الدوام . تقيده بسلاسل الأرض ، بطيء الحركة ، مثقل الجناح ، ومن جديد توقظه من سباته .

تخلق الحاجات لأنها تحب الحركة ...

تنطلق فى كل لحظة الى أطول المسافات ، وتحط كل لحظة عند نهاية المطاف ...

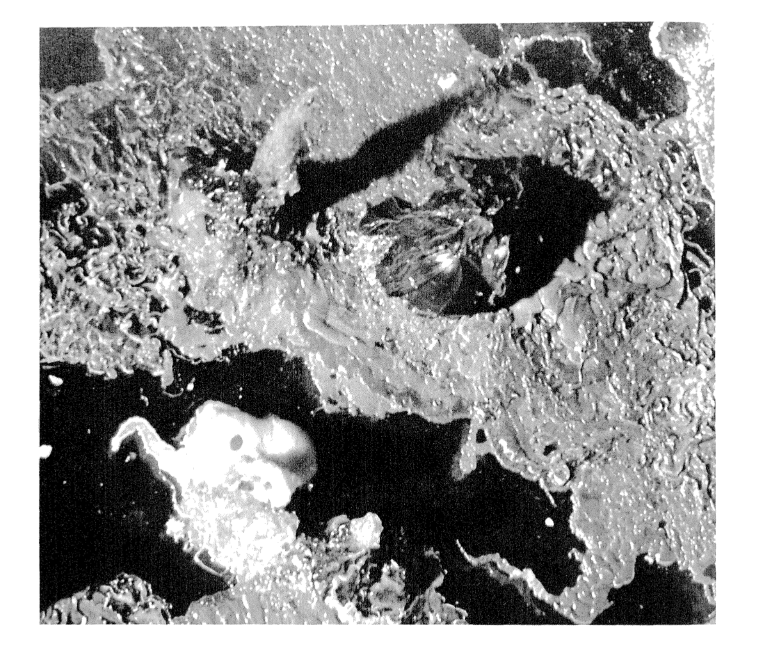
نخضع لقوانينها ، حتى حين ننفر من هذه القوانين ، وحين نثور ضد هذه القوانين ...

إنها كل شيء . تكافىء نفسها وتعاقب نفسها ، تفرح بنفسها وتؤذي نفسها . إنها خشنة ووديعة ، محبة ومخيفة ، لا قوة لها ولا نهاية لقوتها . كل شيء حاضر فى أحضانها . لا تعرف المـاضي ولا المستقبل ، ودائماً الحاضر حياتها وخلودهـا . انهـا كلّ ، وإنما لم تكتمل . وكما تمضي الآن ، تستطيع المضي الى الأبد .

تظهر لكل فى صورة خاصة ، وتختفي فى آلاف الأسماء والتعاريف ، ولكنها دائماً هي هي ...

قادتني الى العالم وستخرجني من العـالم . سلمت لها المقود ، فلتفعل ما تريد . لن تكره ما صنعت . لم أتحدث عنها . كلا ... كل شيء خطيئتها وكل شيء مجدها .

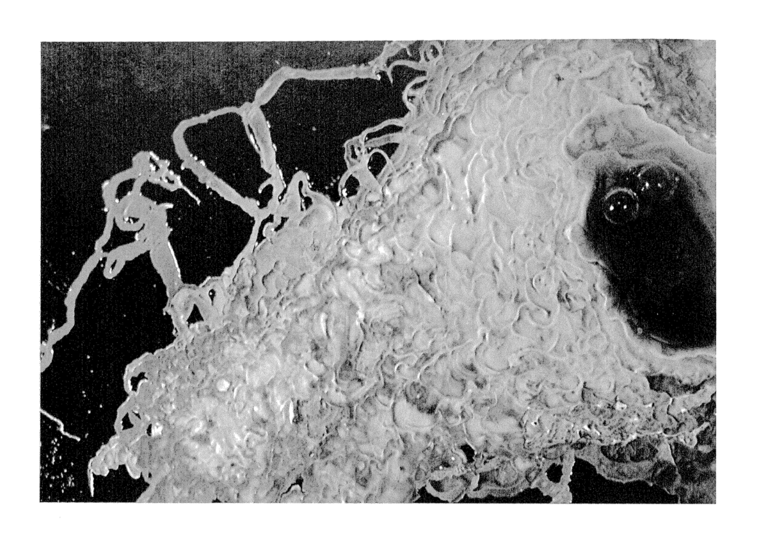
صور دقيقة لحبيبات الشبة (بلور الشبة) ، تصوير ف . بيلز ، بازل ، سويسرا .
صور ميكرسكوبية لنبات الفطر ، تصوير ي . هيرى ، بازل ، سويسرا . ◁

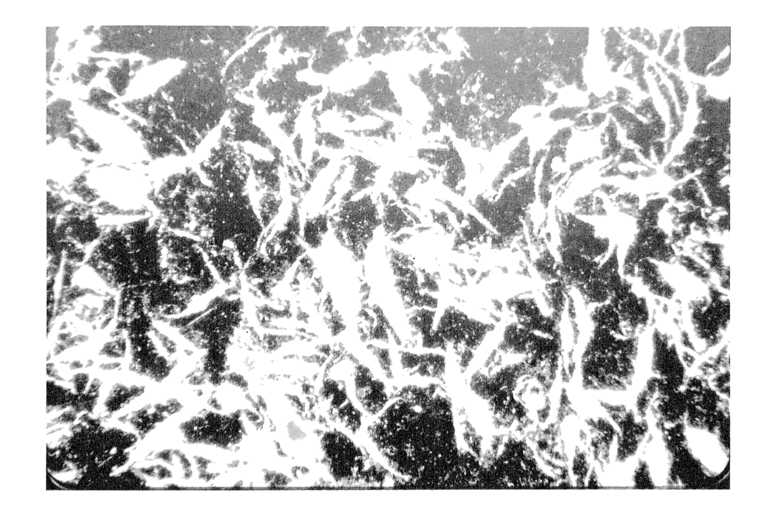


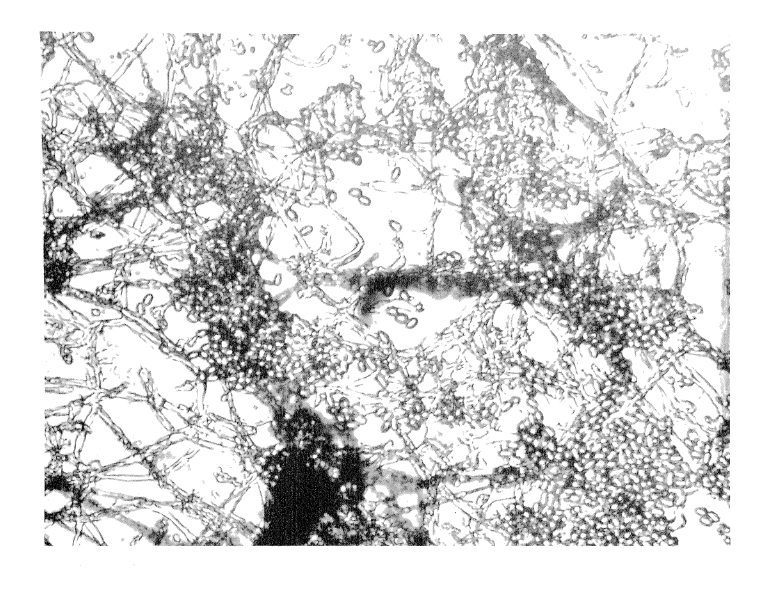


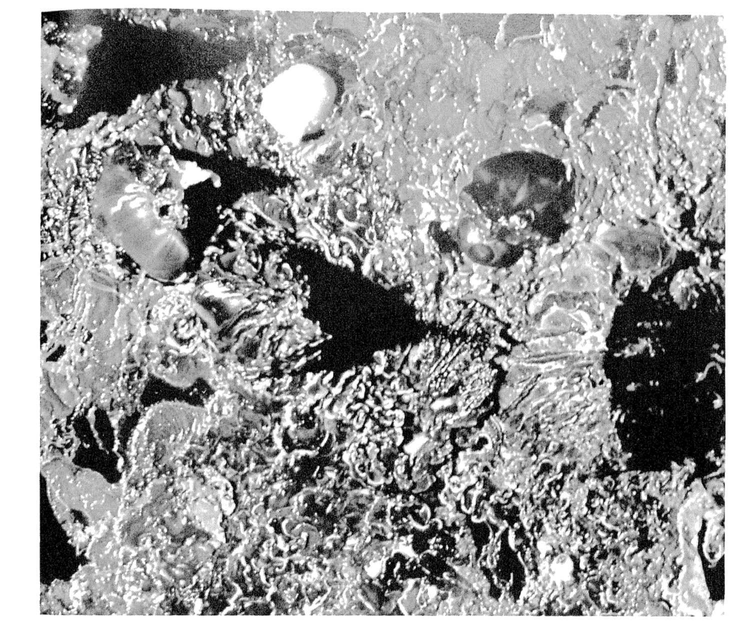












Goethe · Mailied

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd', o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb', o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb' ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft.
Und Morgenblumen
den Himmelsduft.

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,
Die du mir Jugend
und Freud' und Mut

Zu neuen Liedern
und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!

أغنيـــة مايـــو

ما أجمل الطبيعة
فى روعة الضياء !
كم تسطع الشمس!
كم يضحك المرج !
الأزهار تتفتح
من كل فرع
وآلاف الأصوات
من الأغصان
والفرح والبهجة
من كل صدر
يا أرض ، يا شمس !
يا سعادة يا بهجة !
يا أيها الحب ! يا أيها الحب !
يا حسنك الذهبي
كسحب الصباح
على ذرى القمم !
تبارك الحقلا
بروعة الفجر
وتغمر الدنيا
بالعطر والزهر
أيتها الفتاة ! أيتها الفتاة !
القلب كم يهواك !
يا لنظرة عينيك
يا لحبك لى !
كذا تحب القبرة
الشدو والهواء
والورد فى الصباح
روائح السماء ،
أنا الذي يهواك
بدمي الدافىء ،
منحتنى الشباب
والفرح والشجاعة
أغنية جديدة
ورقصة سعيدة
عيشي على الدوام
سعيدة الحظ
كمثل ما تحبينني !

(ترجمة د . عبد الغفار مكاوي)

الصـور المشوهة «الانمورفـوزه»

نطـلق لفـظ « انمورفوزه » Anamorphosen على اللـوح والصور الفنية الشوْهاء أو المشوَّهة، التي لا بد للنـاظر إليها من أن يفك طلاسمها حتى يتعرف على ما تصوره، إذ تبدو هذه الصور لأول وهلة خليطا من الأشكال وبقع الألوان دون ارتباط أو ائتلاف .

وتعبير « انمورفوزه » هو في الأصل من تعابير علم النبـات والحيوان الحديث . وبه توصف ضروب أشكال النبات والحيوان النـاتجة عن التغير الفجائي في البيئـة المحيطة أو عن التغير الحيوي .

وقد شق هذا التعبير الجديد طريقه أيضـا إلى الأدب والموسيقى . فنرى ف . مورل يضع قطعة موسيقية عـام ١٩٧٤ بعنوان « تشويه » (انمورفوزه)، وادعى جان كوكتو عـام ١٩٦١ أن العلم والفن يلتقيان على « أرض محـايدة » تقع بين خطوط الانمورفوزه .

من الأمثلة المبكره « للانمورفوزة » ذلك النموذج المعروف من المجموعة المسمـاة « Codex Atlanticus » من أعمـال ليوناردو دى ڤينشي المحفوظه بمكتبة امبروزاريو بميلاند . ويتكون من رسمين تخطيطيين مستطيلين، وخلف الظـاهر المشوه نكتشف صورة رأس طفل صغير .

ولعل أشهر لوح « الانمورفوزه » الأول لوحة هنز هولبين Hans Holbein المعنونـة « المبعوثـون » (حوالى : ١٥٣٣) . وتبلغ مساحتها ٢ م × ٢ م وهي مساحة ضخمة غير عادية . وعلى السطح نرى مبعوث ملك فرنسـا إلى البلاط الانجليزى « جان دى دنتڤيل » مع صديقه « جورج دى سلف » ولكن حين نمعن النظر في اللوحـة نكتشف « جُمْجمة مَيّتٍ »، رمز الفناء وقصر الدوام .

ورغم ادعاء أوروبـا بأنها صاحبة هذا الاختراع فقد عرف الصينيون فن « الصور المشوهة »، واستخدموه في مجالات كثيرة وخاصة في التصاوير الجنسية .

في ألمـانيـا برز ارهـارت شـون Schon في استخـدام الإمكانيـات المتعددة « للانمورفوزه » فلوحته « صورة ملغزة » Vexierbild، وهي عبـاره عن نقش خشبي يعـود إلى حوالى عام ١٥٣٥، تخفي في طياتها في وقت واحد صور البـابـا بول الثـالث وكارل الخـامس وفرديناند أمير النمسا وفرانس الأول ملك فرنسـا .

وصل فن « الصور المشوهة » إلى قمته أولا في القرن السـابع عشر والثـامن عشر، فلم يقف الفنانون في هذا المجال عند حدود المسطحات وإنمـا استعانوا بالأجسام المقوسة . وقد شاعت في تلك الفترة بوجه خاص لوح « الانمورفوزه الأسطوانيـة » . ـ على لوحة مسطحة لا نرى في البداية غير خليط من الخطوط ولكننا نكتسف في وسط اللوحة عادة نقطة نستطيع منها رؤية « المرآة الأسطوانية » والتعرف على تصاوير اللوحة .

طابع هذه الصور هو الخداع، والكثير منها بمثـابـة « أحجية » أو « صور ألغاز »، وغالبـا ما لا نرى الصورة الحقيقة الخفية عند أول محاولة، ولابد من تكرار المحاولة . فمـا يبدو أولا منظرا طبيعيـا، قد يتعرى كصورة امرأة أو كتصوير هزلي أو خلافه .

من الخطـأ اعتبـار سور « الانمورفوزه » من بـاب الفن السريالي، فهذه الصور لا تقوم على التغريب وإنما على المهـارة الفنية وخداع البصر والخيـال، وهي على أية حـال وسيلة طيعة من وسـائل التعبير .

(من المراجع العلمية في هذا البـاب نذكر المرجع التالى:
Jurgis Baltrušaitis, Anamorphases ou magie artificielle des effects merveilleux, Paris 1955.)

*

النص التـالي من كتاب «الانمورفوزه» تأليف فرد ليمـان Fred Leemann، واشترك في الفكرة والتصوير والتنفيـذ جـوست الفرز J. Elffers وميكـه شيت Mike Schyt.
(دار نشر M. Du Mont Schauburg, Köln 1975)

تستطيع بواسطة المرآة الورقية المرفقة الكشف عن صور التشـكيلات على الصفحـات رقم ٩٠ الى ٩٥ وأن تصنع من مزيج الأشكال والألوان لوحا فنية جميلة.

١ ـ لف المرآة الورقية على شكل أسطوانة قطرهـا حوالى ٣ سم.

٢ ـ امسك المرآة الأسطوانية الآن وقم بمحاولاتك الأولى لمشاهدة صور التشكيلات.

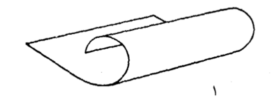
لتسهيل تحريك الأسطوانة ثبت طرفها بشريط لصق شفـاف.

عندما تنتهى لا تنس فرد الأسطوانة باحتّراس حتى يمكن الاحتفاظ بالمرآة الورقية سليمة دون ثنـايـا.

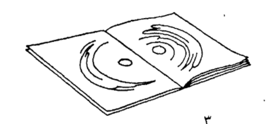
٣ ـ المكان الصحيح لوضع المرآة الأسطوانية مشار اليـه بواسطة دائرة أو مربع.

٤ ـ عند وضع المرآة الأسطوانية على المكان الصحيح، ترى صورة هذه الصفحة في شكلهـا الخفي.

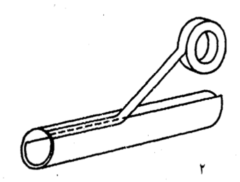
عـليك أن تكتشف بنفسك زاوية الرؤيـة الصحيحـة. والأفضل أن لا تلامس عينك حافة الإسطوانة. أمـا البقية فتعتمد على مهارتك، فتشكيلات الصور تتغير وفقا لقطر الأسطوانة.



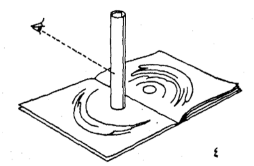
١



٣



٢

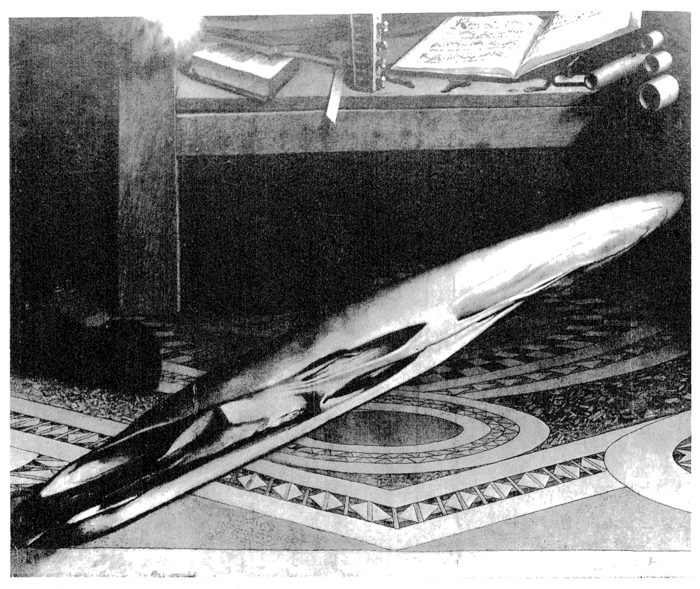


٤

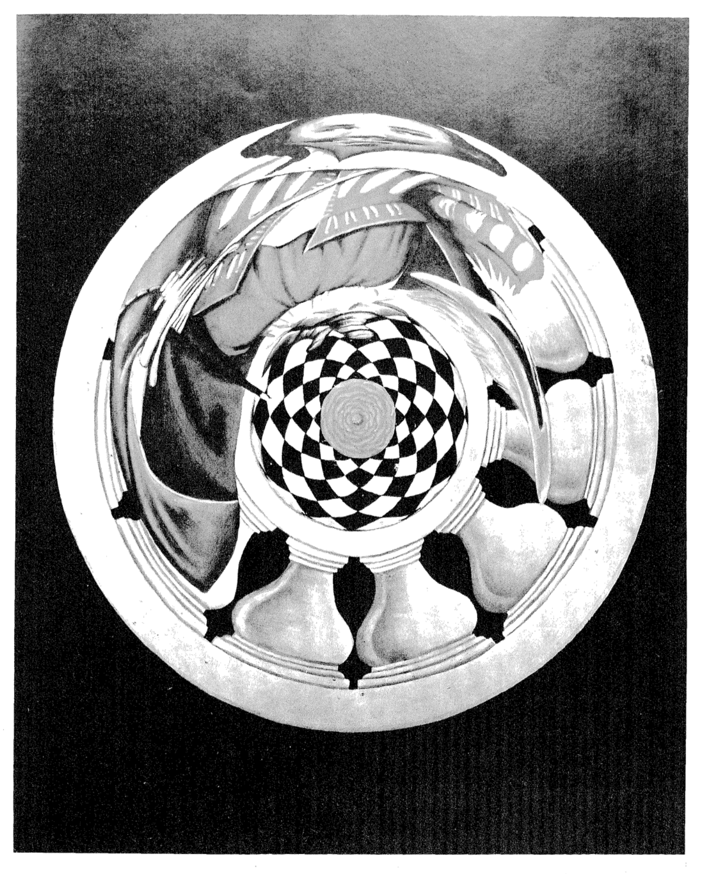


نمــاذج للانمور فوزه

هنز هولبين (الابن): السفراء، ١٥٣٣.



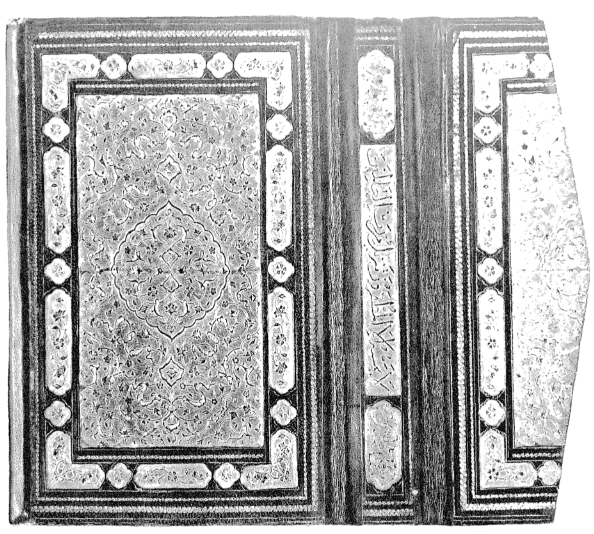
هنز هولبين، السفراء. جزء غامض يتضح بالتأمل.



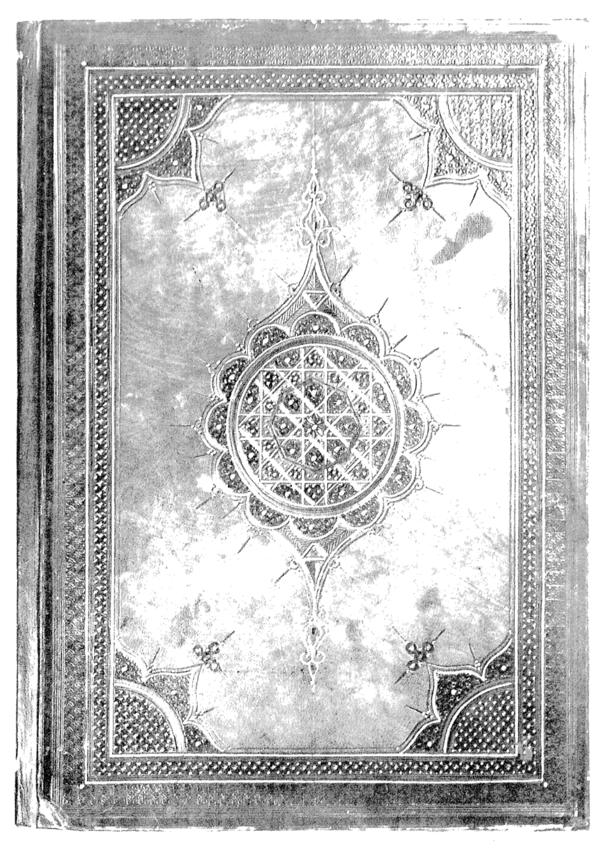
يوهان كونيج(؟) : صورة رجل أمام دربزين، حوالى عام ١٦٣٠ .



رأس رجل، القرن الثامن عشر، لوحة مجهولة الأصل.



غلاف مصحف، فارسي، القرن العاشر الهجري، مكتبة الدولة ببافاريا، ميونخ.



غلاف مصحف شريف، منْ عصر المماليك، المتحف البريطانى، لندن.

FIKRUN WA FANN 28

